

罪罰與解救：《鏡花緣》的謫仙結構研究

李 豐 楙*

關鍵詞：《鏡花緣》 罪罰 解救 謫仙 神話

在小說美學上，中國傳統小說是否曾建立其「結構」的觀念，實為近來研究小說理論者所感到興趣的課題。根據數量繁多的傳統說部與實用性的評點學，有不少人已發現傳統小說家確實是採用某種敘述模式，其中有多部膾炙人口的著名說部，諸如《水滸傳》或《紅樓夢》之類，就是遵循一種大架構式的寫法，才能敷衍幾百回左右的長篇，《鏡花緣》也是在這種寫作傳統下較晚的一部，再遲一些就是晚清國勢鉅變而激發譴責小說勃興的新階段。在此將從謫仙神話的神話架構來分析，李汝珍如何從敘述人與作品世界的關係展開其敘述？其中包括如何將其實際經驗編織於作品中，然後根據楔子、正文與結尾的傳統結構，解析如何將謫譴的過程形象地表現出來？為了呈現他的敘述特色，將在整體說明後，採用圖表的形式分析，來考察作者是否慣用一種模式化的表達，然後再使用與謫譴有關的主題作為主線，聯貫其中的綴段式寫法。最後再整體觀察其中是否蘊藏著一種「結構」，而並非只是細緻的肌理，雖在全面的布局中，隱藏著道教謫譴說的相關題旨，其中應有反映出民族文化心理的深刻意義吧！

* 本處研究員。

一、有關李汝珍與《鏡花緣》研究諸問題

從敘事學的立場言，對於有關《鏡花緣》的作者問題並非特別的重要，因為較值得關心的是李汝珍如何從敘述人的角度來說話，也就是誰在講（寫）、怎樣講的問題。不過由於這一研究的最終目的，將試著探討作者的身分地位及所代表的文化意識，為何會形成這樣的講述方式？從表層到深層結構又象徵著什麼意義？因此對於作家本人具有一些基本瞭解仍是必要的。關於《鏡花緣》一書的著成及其流傳：諸如作者是李汝珍而不是許桂林、許喬林兄弟；^①是書成稿的時間及評點手稿的經過，目前都已經獲得初步的研究成果。^②而在版本學上，從嘉慶二十二年的桃紅鎮刻本、嘉慶二十三年蘇州初刻本，經作者修改後的道光元年重刊本，而後出現作者親自改定的道光八年廣州芥子園書坊本，也都經過近人滙聚諸版本而加以考定，目前較為流行的則為張友鶴據北京大學圖書館所藏的蘇川定稿本原刻所校注的本子；不過道光年間所出的兩種作者自改本，其中所改訂的，及所刊刻的評、批，則有珍貴的參考價值。^③

有關《鏡花緣》的敘事風格及其評價問題，一直是治明清小說史的學者所感到興趣的，其主要的成就約可歸為三點；一為嘲諷性：從胡適開始，就激於

- ① 有關《鏡花緣》的作者問題，從早期胡適確定為李汝珍後，卻也有海州許紹蓮、吳魯星等提出許桂林所作的異說。不過經孫佳訊前後兩次的質疑，大體已可確定為李汝珍所作的說法。胡適〈鏡花緣的引論〉，原收於《中國章回小說考證》（實業印書館，1928年），後收於《胡適文存》（臺北：遠東圖書公司，1953年），第2集，卷2，頁400—433。孫佳訊所作的〈《鏡花緣》補考〉及與胡適的通訊，後來也收於《胡適文存》（臺北：遠流出版公司，1986年）作為〈附錄〉，第3集，卷6，頁241—248。孫氏較近期的綜合論考，有《〈鏡花緣〉公案辨疑》（濟南：齊魯書社，1984年）及〈《鏡花緣》公案辨疑》補說，《明清小說研究》第6集（1987年），頁229—236。
- ② 同前註孫佳訊《〈鏡花緣〉公案辨疑》二章，針對《鏡花緣》的改動問題，有清楚的考述，說明其歷經批、評，三易其稿的經營過程。
- ③ 同前註，附錄〈關於《鏡花緣》版本〉，考證精詳。張友鶴的《校注本》，臺灣有多家翻印本。

當時的時代環境而特別強調其中的嘲諷、批判精神，諸如嘲諷男性中心的傳統社會而提倡女權、嘲諷科舉制度、虛偽人性；^④二為詼諧性：作者透過人物間的對話或說笑話，表明其性好詼諧，成為清中葉幽默文學的代表。^⑤三為才學性：早在魯迅時就提出「才學小說」之前，清人的筆記就一再指出其中「繁稱博引，包括靡遺」的特質，^⑥因此被視為一種文人小說或雜家小說。^⑦諸如此類的研究都是比較從小說中的內容或思想著手，也就是比較從李汝珍這位「作者」的創作觀，將「作品」作為解析的材料，以理解作者本人的思想、性格及學術旨趣。這自是傳統研究小說，或把小說當作社會、文化史料，重構作家思想、性格的研究方式，屬於作者、作品的研究法。

對於《鏡花緣》的結構問題，比較從小說學、敘事學的立場加以研究的，就要更進一層地論述其敘述模式，也就是觸及小說家如何講述，又講述了什麼？這是中國小說美學所要解決的結構模式問題。樂衡軍在〈蓬萊詭戲——論鏡花緣的世界觀〉一文，提出「神話結構」的觀念，用以解說上界與塵界的對

- ④ 同註①，胡適首先提出尊重女權之說後，李辰冬曾有部分不同的看法，見氏著：〈鏡花緣的價值〉，《李辰冬文學批評自選集》（臺北：廣東出版社，1980年），頁71—82；對於科舉的諷刺，則如蘇淑芬：〈李汝珍用寓言表示諷刺的創作精神〉，《中國古典小說研究專集》第5集（臺北：聯經出版事業公司，1982年），頁243—268；又沈伯俊、胡邦煒：〈論《鏡花緣》對科舉制度的批判〉，《西南師範學院學報》1985年第1期（第35期），頁29—35。
- ⑤ 黃克武：〈「鏡花緣」之幽默——清中葉中國幽默之學之分析〉，《漢學研究》9卷1期（1991年），頁353—397。此文將李汝珍運用笑話書的材料以製造幽默，作通盤的解析與評價。
- ⑥ 〔清〕洪楗元：〈鏡花緣序〉，原刊於《鏡花緣》卷首，引自朱一玄編：《明清小說資料選編》（濟南：齊魯書社，1990年），上册，頁600。
- ⑦ 夏志清撰，黃維樑譯：〈文人小說和中國文化——鏡花緣研究〉，《幼獅月刊》40卷3期（總261期）（1974年），針對魯迅所說的「才學小說」，提出「文人小說家」以論定李汝珍的成就；何滿子：〈古代小說退潮時期的別格——雜家小說——鏡花緣膚說〉，引見〈首屆《鏡花緣》學術討論會述評〉，《明清小說研究》（1990年增刊），頁206—207。

立，呈現一個反諷的主題：謫降是對上界一次錯誤的模擬，是蓬萊仙界的吊詭遊戲。^⑧這是比較深刻探索李汝珍如何結構其作品的結果，也就是其中蘊含有神話、宗教的深層意蘊。其後林連祥就直接提出〈鏡花緣結構探索〉的問題，並採用一個「循環性要求」的圖式與理論架構，解說四個編織在一起的力量：百花仙子、天星心月狐與唐敖及駱、徐等人，都迅速經歷出發、追求、滿足及回歸的過程，構成循環式的情節結構。^⑨它確是試圖從一個「循環」的宇宙圖式，解說作品中驅動情節的主要動力，多少已觸及中國小說美學中有關情節結構的模式問題。由於類似的結構模式的探索，並非只是李汝珍個人創作〈鏡花緣〉的獨創的敘述手法，而是中國小說美學的一種傳承，所以晚近鍾明奇在〈脈承與超越——論《鏡花緣》〉，就將它與《紅樓夢》的脈承問題，扼要地指出為眾女子立傳乃採用神話——隱喻結構來構思的看法，也已觸及中國小說的結構模式問題。^⑩

在清人的小說創作成就上，曹雪芹在困頓中完成《紅樓夢》，對於原籍大興（今北平）的李汝珍應有相當的啓發作用，激發他也灌注後半生的心血創作一部長篇說部。不過由於人生的閱歷不同，應世的態度有別，加以整個文學環境也各有異趣。因此在他們同樣為一羣女子立傳的構思態度上，也就顯現出各出機杼，而形成兩種不同的聚散結構，其中自然也具體地反映出曹、李兩人的大人生經驗與藝術趣味。根據孫吉昌為《鏡花緣》所作的〈題詞〉可以約略體會其創作的境況，說李汝珍也是從北京而淪落於南方的：「咄咄北平子，文采何陸離」，一樣是深具文采的北平子，也一樣遭遇人生的窮愁，一種「文窮而後

⑧ 樂蘅軍：〈蓬萊詭戲——論鏡花緣的世界觀〉，《現代文學》第49期（1973年2月），頁93—105。

⑨ 林連祥：〈鏡花緣結構探索〉，《中外文學》9卷8期（1981年1月），頁28—36。

⑩ 鍾明奇：〈脈承與超越——論鏡花緣〉，《明清小說研究》第22期（1991年12月），頁189—202。

工」的創作窮境：

而乃不得意，形骸將就衰。耕無負郭田，老大仍驅飢。可憐十數載，筆
碩空相隨。頻年甘兀兀，終日惟孳孳。心血用幾竭，此身忘困疲。聊以
耗壯心，休言作者癡。窮愁始著書，其志良足悲。

在不得意的窮愁情境下，他們孳孳於創作一項名山事業，不過卻分別表現出完全不同的藝術風格，也獲致相異的藝術成就，其中實在緣於作家的寫作因緣與創作才華。

李汝珍隨從其兄汝璜舉家南遷海州，一生之中大概只有一段時間與仕途有關，就是在嘉慶六年（1801）及十年兩度「之官河南」，擔任黃河沿河州縣的縣丞，獲得一些治水經驗，後來成為《鏡花緣》中海外治水的素材。^①其餘大部分的時間幾乎多在海州附近的區域渡過，由於當時板浦、中正的東面北面都是大海，可通雲臺山南城。他在航海經驗方面，據傳其舅兄所撰的《案頭隨錄》，就記有李汝珍隨船出海，曾同遊雲臺山，也在海上認識老行船人，縱談海上奇聞。在實際地理上雲臺山的七十二洞、二十四景中的鏡崖，以及雲臺北側的玉枕山也名為「門戶山」，也就成為後來寫作「小蓬萊」的背景。可見海州的航海經歷與海外異聞，因他在海州「久作寓公」，久而久之也激發出寫作半部海上歷險的遊歷小說。^②

① 李汝珍之官河南的事跡，孫佳訊根據許喬林的詩集《弁榆山房詩略》，卷一收有〈送李松石縣丞汝珍之官河南〉詩，推測其赴任的年代及當時的形勢；又據石文燧《李氏音鑿·序》所說的「今松石行將官中州矣」，作出年代的推測。同註②，頁7—14。不過後來李時人又據河南的田家黃河水利委員會檔案館所保存的史料中並未見到相關的記載，認為李汝珍並未獲授沿河州縣的縣丞，只是捐資得到縣丞銜而已。見李氏：〈李汝珍「河南縣丞」之任初考〉，《明清小說研究》第6期（1987年6月），頁237—242。

② 有關李汝珍與航海的因緣，見同註②，頁16，曾載有《案頭隨錄》遺聞；而頁232，則引述較近期所作的實地調查，凡有彭雲：〈小蓬萊初探〉、李洪甫：〈《鏡花緣》中的海外世界〉、劉兆元：〈鏡花緣地方風物索隱〉，足以印證李汝珍在取材時，確實曾根據海州地區的地理經驗。

由於李汝珍的活動區域並非特別廣大，有關航海的閱歷也只在較小的海域內，不過一些與海外經歷有關的異聞，卻又能誘發他的想像力。因此一些得諸書本上的海外、荒遠的事跡，正好可以填補這些想像的空缺，造成一種紙上神遊的想像之旅，而傳統的載籍中諸如《山海經》之類，其中異域所有的異形、異稟諸事跡，就會被取用並經由想像而扭曲、變形，成為卡通、漫畫式的處理趣味。不管原典所載的是否具有田野調查誌的紀錄性質，在一個經歷海遊卻又未能完全親自遊歷者，就具有相當自由的想像空間，也易於形成神話的、寓言體的趣味，也因而與清初陳倫炯的實錄性質的《海國聞見錄》有所區別。^⑬類似《山海經》等一類古圖笈，古來相傳本就具有秘笈的性質，又經歷時空的區隔後，在讀者的經驗世界中也易於造成「荒誕不經」的奇幻趣味，凡此都足以造就李汝珍在《鏡花緣》的敘述中，出現一種遊歷者的敘述人觀點，以說故事、道荒唐的態度來處理書本知識的海外異聞。

李汝珍巧於運用書本知識的海外經驗，或許只是炫奇的博物之學的曲折反映，而更進一步反映當時學風的仍在有關「才學」的問題上。緣於清初以來講究考證的樸學風尚，清代小說家也在整個學術的大環境中，出現以小說見才學的新風格。李汝珍處於這種潮流中，又深受師友的影響：諸如從凌廷堪受業、結交許喬林、桂林兄弟等，因而促使他研讀儒家的經典，並在其後撰寫《音鑿》一類的聲韻書籍。此外，他的雜學博通幾乎遍及傳統文人所賞玩的藝文遊戲：諸如琴棋書畫，以及卜算、醫方、草木等博物知識。由於他的仕宦、為學未能步上正統官僚、學術的傳統，因而造就他的學術風格，是一種駁雜多端的雜學，適合於當時中國社會裏讀書人的才學表現。即以經註為學，以博物為才，而其嚴肅、嚴謹又無法成就儒家經解的大學問，卻又有足夠的知識足以炫學；而其遊藝之學除

^⑬ 李汝珍與《山海經》的關係，見同註②所附錄的〈《鏡花緣》與古代神話傳說〉；有關《海國聞見錄》的性質見歐陽健：〈海的探險和海外世界的發現——《鏡花緣》歷史價值芻論〉，《明清小說采正》（臺北：貫雅出版社，1992年），頁368—388。

了善奕，故曾在嘉慶二十二年刊刻《受子譜》外，其實多未能成就一家之說，不過在板浦這樣的市鎮中卻也可稱為多才多識了。因而如何將這些豐贍多方的藝文知識表現出來，就成為他一生為學多識的成果表現，這時以寫作才學見長的小說風尚剛好是一種觸媒，剩下的問題就是如何將才、學透過小說人物來表現？

作為小說家的試金石之一，就是怎樣說故事？而且要說得有趣味、聳人聽聞？由於李汝珍以「北平子」而長期寓居海州，又有聲韻學的基本訓練，所以在語言的運用上也有足夠的經驗，選擇一種既有京白又有南方方言的口語，^④這是與屠紳《蟬史》的艱澀古文、陳球《燕山外史》的駢體美文有所異趣的。李汝珍當時是否慮及小說中的人物，不管是遊歷者的不同組合，抑是百位才女的不同籍屬，應該要說何種方言或是符合才女的身分的語言？類此人物間的對話基本上是要與不同的角色相符的，尤其是出諸眾才女之口，他勢需將當時讀書人的典雅語言與日常語言適度調配，成為整部小說中較為統一的格調。

總之，李汝珍在中國小說史上可說是小說家的一種典型，生平在仕宦、事功上並無特別得意的成就、學問也非屬經世濟民的儒家經學。不過像他這種身分地位並不顯赫的知識分子，卻有基本的藝文涵養，在民眾中也能博得一定的尊敬，也多少因有機緣接觸之故，較能理解民眾的興趣，這正是說話人的共通點。他也如同其他編撰說部的讀書人一樣，將文人習知的知識、趣味，透過較通俗的方式傳播下去；也因長久與民眾的接觸，比較能反映出民眾的集體意識。類此密切的互動關係，使李汝珍在不得意的窮愁情境中，深刻體會如何扮演好一位稱職的說話人角色，在孳孳創作十數載的長篇說部中，他反覆揣摩、一再修改之後，確定一種較有效、較具說服力的講述方式。所以《鏡花緣》的完成及其意義，就講述者與接受者而言，不應只是李汝珍以小說見才學的表現而已，而是他掌握了一種廣土眾民所喜聞樂見的敘述模式，也傳達了廣大讀者

^④ 太田辰夫曾從北京話及南方方言作比較，說明李汝珍的語言通用表現他的原籍及居住地的交互影響的痕跡。見〈鏡花緣考〉，《東方學》第48期（1974年），頁57—69。

羣所認同的文化心理，這是為何該書在定稿刊刻前既有未經李汝珍同意就發行的桃紅鎖刻本，且正式刊刻後在道光年間至少還有三次修訂版的緣由？在當時它已是一部多樣而有創意的長篇小說。

二、楔子與結尾的結構問題

在中國傳統通俗小說的講述藝術史上，從較早期的職業說話人到後來衍變發展為書寫體的章回小說家，均曾一再面臨一個共同的難題，就是如何開始說或寫一個「話」後就足以吸引並穩住閱聽人？類此傳播藝術實質涉及講述者與接受者間的密切關係，並且它的傳播效果是要求當下的臨場效應，縱使後來的傳播媒介已改變為文字書寫，仍是特別講究這種敘述技巧，因此它也成為中國敘事學的看法本領。李汝珍其生也晚，先前所累積的小說戲劇與評點學成就，都足以提供豐富的經驗；而且他本人善奕，曾撰寫《受子譜》，也有助於將棋奕技藝的布局經驗轉用於敘事文學的結構中。換言之，從布局觀點言，起手下子後就已決定勝負的一半，然後步步為營，逐步開展以至終局。由於小說藝術也如棋藝一樣，諸般譜法多已有名家創局，他既不能不規撫前人的經驗，卻又要推陳出新地創出新局，這是《鏡花緣》需要費時一、二十載苦心經營始能定稿成篇的緣故。

在敘述藝術中所講究的開場技巧與布局手法，其實都涉及敘述人與讀者、及小說世界之間的密切關係，它本就是中西小說都同樣會面臨的問題。基於中國傳統說部所傳承的說話藝術，早先說話人所運用的除了「入話」與「正話」的配合，就是第三人稱敘述人所展現的敘述優勢和權威，以此在閱聽人之前建立敘述人權威的敘述地位。^⑮不過敘述手法逐漸累積到明清時期，說書家不僅傳承權威式的開篇策略，甚且要顧及接下開展後的通篇布局，這是學者早已注

^⑮ 劉采曾比較中西小說的敘述藝術，指出中國傳統通俗小說的敘述特色。見〈敘述人與小說傳統——論中西小說之異同〉，《幼獅學誌》20卷4期(1989年10月)，頁174—195。

意到的某種神話或歷史架構。^⑩ 在李汝珍之前，《水滸傳》開頭部分即是洪太尉誤放天罡地煞的道教神話，然後展開一個聚散的大結構；而他所脈承的《紅樓夢》也以首六回的石頭神話、木石前盟及預觀正冊副冊，預示大觀園中諸女子的命運及家族結局。李汝珍基本上就是在這種敘述傳統之下，採用道教式的神話架構，它是文言小說、元明戲劇早已套用的謫仙神話，只是這次登場的並非少數，而是多達百位的才女要演完近百回的場次，這就成為解讀《鏡花緣》文本的關鍵。

從李汝珍的構思過程來推測，他創作道教謫仙神話的靈感所自，應是宋人尤袤《全唐詩話》卷一所載的一則有關武后的「詩話」，清人況周頤《蕙風簃二筆》既已指出其淵承關係，其本事如下：

天授二年臘，卿相欲詐稱花發，請幸上苑，有所謀也。許之。尋疑有異圖，先遣使宣詔曰：「明朝遊上苑，火急報春知：花須連夜發，莫待曉風吹。」於是凌晨名花布苑，羣臣咸服其異。后託術以移唐祚，此皆妖妄，不足信也。凡太后之詩文，皆元萬頃、崔融輩為之。^⑪

尤袤指摘武后擅謀術以奪取帝位，因此質疑這首詩所敘述的事跡是「妖妄」，類此批評多少反映出宋人對於武則天的歷史評價多屬負面的。到底這首詔詩是否武后自作抑是代筆？而有關「異」象的名花遍開、羣臣咸服又是否真實？即是載於詩「話」而非正史，本就具有說話的傳奇性，因而也少有史家或詩評家對它特別在意。不過李汝珍卻特別對於武后稱帝及有關花開的異象有較獨特的觀感，在通俗小說中所出現的武則天形象幾乎多是邪惡、淫穢的典型，從較早專寫武則天的《如意君傳》以至清初褚人獲所作的《隋唐演義》所承襲的；而

^⑩ 浦安旭是較早注意此類結構問題者之一，見〈談中國長篇小說的結構問題〉，《文學評論》第3集（1976年1月），頁53—62。

^⑪ 同註⑩，頁609曾予錄出。完整的文字引自何文煥輯：《歷代詩話》（臺北：木鐸出版社，1982年翻印本），頁60。

在《鏡花緣》前後，諸如《綠牡丹》、《濃情快史》及《武則天外史》，甚至以艷情小說來塑造其淫蕩的形象。^⑮李汝珍則不苟同這類否定式的批評，而較深沈地質疑：爲什麼李唐王朝會出現中國史上唯一的女帝？武則天擔任女帝對於女性會有怎樣的特別待遇？因此從這則短短百餘字的「詩話」，被敷衍成整整百回的章回體長篇小說，確是他的創意所在。

對於長篇章回小說如何開展、敷衍，目前已有部分的學者漸漸使用「結構」的觀念加以解析，提出系列的理論，諸如單線、雙線、網狀、帖子式（扇形、折疊式）、圓形或球狀結構等，大多著重空間性的布局，這種風氣多少是受到近代西方小說理論的啓發，也在某種程度上嘗試建構一種較能籠括全局的大架構。^⑯到底長篇說部是否存在著「結構模式」？這一結構模式又如何被李汝珍運用於《鏡花緣》之中？此下即按照小說中行動的主體（人物）在整個敘事作品中所構成的功能，從各回所組成的七組敘述羣，分析出其中所隱含的主要意義及附屬意義。由於章回體的分節習慣，有時常將連貫的情節硬分兩段，這些基於模式化的情況在此將予合併，形成較爲完整的情節敘述，這是第一部分；另一部分的功能分析，則是以簡要的語句說明其意義，經由這些「文本」的分析應可尋找出其中的結構。

從中國長篇小說的結構模式言，雖則其開頭的部分已較話本的入話、戲劇的楔子，無論是篇幅及作者的創意均已具有較複雜的功能，不過評點家及作家卻仍然襲用「楔子」的觀念：諸如《水滸傳》第一回〈張天師祈禳瘟疫，洪太尉誤走妖魔〉，金聖嘆就直題作「楔子」，並批明「以物出物之謂」後解說如

^⑮ 李奇林曾針對武則天在《鏡花緣》中的形象性，提出較迴護武則天的論述。〈論《鏡花緣》的武則天形象〉，《明清小說研究》1990年第3—4輯。

^⑯ 有關結構觀念的提出，除前引浦安迪一文外，近年大陸學界也逐漸試用這一理論加以解說，如李忠明：〈試論中國古典長篇小說的結構模式〉，《明清小說研究》1991年第2期（總20號），頁182—193；針對單一部作品分析的，如張耀生：〈《水滸傳》的敘事結構及文化複調〉，《明清小說研究》1993年2期（總28期），頁29—88。

何從瘟疫楔出祈禳的寫法，直至楔出三十六天罡、七十二地煞；²⁰ 或者如吳敬梓《儒林外史》第一回就直接標明「說楔子敷衍大義」。李汝珍即是在這種楔子模式的傳統中，傳承了類似《紅樓夢》以五回多開頭的寫法，而一共使用了六回來敷衍花開異象。由於篇幅增多因此所要楔出的也就轉趨複雜而曲折，不過主要的行動者都集中於百花仙子及百花仙，它神話化武則天的詔詩，使得「連夜發」的花開被賦予一種道教式的謫仙神話色彩，也形成傳統的「天上罪謫者需要被罰到人間解罪，然後歷劫回歸天上」的循環類型。

李汝珍在首回就揭明所要寫的「閨閣瑣事，兒女閒情」，是要與專錄「淫詞穢語」的艷情小說有所不同，也有意與《紅樓夢》之寫兒女之情立異，他要寫的是一羣能表現婦女四行（德、言、容、功）的婦女。同時也爲了要表明他是「戲墨」的遊戲、消遣說，所編的盡是「奇奇幻幻」的奇幻事跡，這又是有意區別於講現實人生的人情小說，也自覺是一種非屬志怪、志異體的奇幻文學。他所具有的楔子模式表露在這段文字之末：

其中奇奇幻幻，悉由羣芳被謫，以發其端，試觀首卷，便知梗概。通篇的梗概就是敘述爲何羣芳會被謫？謫後又如何再重聚？其中的關鍵角色即是百花仙子，套用金聖嘆的評點模式就是以百花仙子偕百果、百穀二仙共赴王母壽誕爲楔，楔出女魁星兆歷玉碑；以羣仙赴筵爲楔，楔出嫦娥要百花仙子使百花齊開而引起風姨、月姑的閒言；以風月閒言爲楔，楔出百花仙子臨凡的天機；又以百花仙子到麻姑洞府鬥棋動了「下凡訪師」的塵念。從第一至第三回初，確是事事相楔，肌理細膩，此下就是神話化武則天及開花異譚。

李汝珍確是有意重新解釋武則天的稱帝，所以插敘天星心月狐臨凡，並在下凡前嫦娥託以百花齊放的要求，並以大半回敘述武后稱帝後，駱賓王與徐敬業的勤王事跡，在此預示了結局前要破的四座關。第四回即重新對花開詔詩設

²⁰ 金聖嘆：《貫華堂第五才子書·水滸傳》，《金聖嘆全集》（臺北：長安出版社，1986年翻印本），頁28。

計了一個賞雪賭酒後的醉中寫詩，再接上蓬萊眾花仙見到御旨的一段。爲了鋪張「凌晨名花布苑」的情景，從第四回末開始銜接第五回直至第六回初，都在敷衍名花盛開、羣臣咸服的一段，在賞花中再度預示了百花降謫後的「閨才之兆」。六回的主要敘述則是接回百花仙子與麻姑奕棋時「終局後悔」，在面對事實時接受謫譴的命運，直到下界投胎；中間插敘下凡相救的其他神仙的事跡，而以百花仙子的降生作爲結穴，完成整個「羣芳被謫」的因緣，可說是擅於敷衍小事以成巨篇的敘述手法。

類似的大開篇方式在套用謫仙架構後，是否就能籠罩後面九十四的章回而成爲一個完整的大布局？還是會出現諸如浦安迪所說的：「此類敘事架構並不足以構成小說的全面佈局，而只是描襯輪廓的裝飾手筆而已」？^② 這就涉及中國小說是否具有「結構」的問題？如果按照金聖嘆的評點手法，以物出物式的由一事楔出另一事，基本上只是一種文章作法的文法觀念；就是肌理、紋理之間的層次細緻的關係，就如段與段之間所組成的散文藝術。不過作爲組成敘事文學的成分，此類謫仙神話應是作爲支持整體的一種大架構，它與第七回以下所展開的幾組事件是不可分割的，尤其是所有的人物在結局時都要獲得合理的安排，因此應該要具有組織、籠貫全體的總綱效果。在前六回中即完整敘述百花仙子有臨凡的塵念，肇因偶見女魁星而動念，然後隨著仙宴上嫦娥、風姨的角口譏惱，與奕棋時被麻姑笑鬧相激，乃逐漸呈現出將墜紅塵的定數；而心月狐武則天的醉後戲詔則直接促成百花仙墜落塵界的命運。在這謫譴神話中的人物百花仙子及百花仙都將一再出現，成爲推動情節的行動者；而武則天一角相對的則是一再間接或直接扮演著聚集百位才女的主要動力。從這樣密切關聯的前後關係，自是超越一般文章學的紋理層次而成爲一種大的組織布局，成爲整體內部構造的大框架。

類此的結構觀念是否只是今人所附加的，還是當時人已自覺及此？在此即

^② 同註①，頁55。

以《鏡花緣》的各家所批、評語為例，說明其起結及其間的起伏照應問題。整部作品從第九十六回到末一百回共有五回，可說是結局的一大部份，所要鋪敘的就是起義破四關以促使武后退位歸唐。為何李汝珍會採用《封神演義》等神魔小說常用的破迷陣母題？自是爲了安排眾百花仙中女將部分的結局，並非純粹的仿襲套用的技窮補救之法，它具有歷劫的度越關卡的通過意義。因此爲了讓讀者能夠容易接受，在敘事的策略上從一開始就一再預述：第一回安排出場的是危厄時助陣破關的美女、玉女諸仙，至第三回則排出武氏弟兄把守的四座關與迷魂陣，而在楔子裏出現的這些人、物，此後也一再點明，第三十八回林之洋脫出女兒國後，與唐敖等人即有一段諧趣的對話，表明他能通過「酒、色、財、氣」四關，這裏即有橫批：「照應第一卷酒色財氣四關，並攝起後文破關諸人，針線細密。」另在第八十四回「只怕正是酉水陣呢！」句上，有菊如眉批：「此等伏筆，幾入神化，豈尋常說部所能？」而到九十四回就在道姑的念詩中暗含其意，再由花再芳解出「含有酒色財氣四字，莫非軍前還有些花樣嗎？」根本就不必再由評點者加批；而第一百回開頭就有疏庵眉批：「前關尚未打破，後關僅剩一冊，卽筆端有舌，一時如何說得完結？豈知散時如花片隨風，聚時若水銀歸穴，操縱之權早分成竹。」^②這些好友的批語固有溢美之嫌，不過卻是深知作者創作構想的讀者，他們對於聯絡照應的讀法雖然是來自八股時文、文章作法的訓練，而比較偏於肌理的寫作模式，卻也不能否認作家本人既已先具有組織布局的結構意圖。

疏庵所指出的聚與散，就是李汝珍以無所不知的導演觀點，操縱百位女子的出場下場，尤其是到了最後如何安排她們的結局？這就涉及李汝珍寫了百回後是否有意「續編」與否的問題？在結束語中，除了再讓白猿復出交回碑記，點明李家有人，以文爲戲，消磨了三十多年的層層心血。不過他一則說「編出

^② 這些批語及在小說中的重要性，引自同註^②，頁111—112。

這《鏡花緣》一百回，而僅得其事之半。」另在文末又賣個玄機說：「若要曉得這鏡中全劇，且待後緣。」到底李汝珍是否真的加以結局或還有續編？根據當時朋輩的批語確實存在一些涉及結構完整與否的問題。在白猿獻出碑記前，有一小段說太后又下懿旨，轟動才女，「這且按下慢慢交代」，即有菊如眉批：「是書一百回皆一氣呵成，无『按下不表』諸舊套。今正文已畢，故爲『按下』一語，遊戲結之，益見其書斗筭合縫，通體連貫，豈尋常說部所能及耶？」但在題詞「半部先窺信有緣」之下有註：「此書百回，只作半部。」到底是已畢？抑是只有半部？其實都涉及李汝珍處理百位女仙的歸宿問題。²³

按照第六回中百花仙子謫降的前夕，百草、百果及百穀三位仙子一同前來慰問，作者透過百花仙子之口說了一段深具預示性的話：

仙姑不消煩惱！小仙探得將來被謫之人，或在十道，或在外域，雖散居四處，日後自能團聚一方。俟仙姑歷過各國，塵緣期滿，那時王母命我等前來相迎，仍至瑤池，以了這段公案。此是仙機，我等竊聽而來，萬萬不可洩露！

這一迎歸的情景並未出現於結局，當然這段仙機也並非只是單純安慰的話。在第九十回道姑所誦的「百韻詩」中，是有意預示所有才女的歸宿，所以回末有靜荷評語：「此回與上回乃全文一大關目，通前徹後，其結穴都在〈百韻詩〉內」。大概幾位軍前「橫死」的女將都有實現，連唐閩臣及顏紫綰「萬里逕尋碑」的也有照顧；至於其他「諸位才子定是無往不利」，應是指其他的才女都將遵從傳統女性所必走的路：從此相夫教子、「從此過著幸福的日子」，就不必再接受其他的罪懲即可了罪？抑是他確曾有意在續編中再生波折，終局仍要集體回返蓬萊仙境？從李汝珍寫給許喬林的信中所說的「脫稿」、「定稿」，應指的是百回本的定稿，但在晚年的一再修改中卻未再續後緣？難道這只是一種餘韻？抑是故作弔詭的筆法？從百位花仙未能重聚於蓬萊的場景言，顯然李

²³ 孫佳訊即力主李汝珍並無續編之說，參同前註，頁65—66。

汝珍原文應有一個大結局的構想，但是後來不知何故就此讓諸位花仙，如第九十回道姑所說的「奇奇幻幻，死死生生，無非一局圍棋。」看來這位圍棋高手在布局時，確是有意留下一局殘局，以讓後之讀譜者自行了局。

總之，從李汝珍所遵循的長篇小說的結構模式，主旨所在都是為了敘述人物的聚散，他們大多喜愛套用道教謫仙神話才能操縱、駕御所有人物的出場聚合或離散的動作。《水滸傳》是由聚而散，因此如何將它聚集是情節發展的主要動力，金聖嘆有意腰斬百二十回即以「聚」為結局，其實聚後再散的了局，才是循環式結構的本意，即所有的好漢要在死後才得回歸本位。然則李汝珍所採取的謫仙架構是否也要如此布局？前六回就是構思原屬一個集體卻因故離散的神話框架，所以結局就可能在重聚後還要再各自分散，然後才能夠了卻命數所定的一生。也許較圓滿的就是需要再增多一個續編，讓謫降的女仙能在獲知才女榜的題名後，繼續表現出符合《女誠》所揭舉的婦德、婦言、婦容及婦功。不過要為八九十位仙子一一立傳確是一件說部中未曾有過的嘗試，所以李汝珍只好先吊詭地留下一個餘韻讓後人玩味，這就是為何友輩會有「半部」的預告的原因。但是以定稿的《鏡花緣》而言，首尾仍可說已是完具的，在楔子部分所預示的都能在近九十回的正文中綿密地交待、照應，展開諸般尋找與會聚的布局，讓榜上題名的女仙都在定數觀下重聚一起。

三、探訪與歷險：外域的遊歷

從《鏡花緣》問世以來，眾多的評論多一再強調李汝珍是借小說以見才學，或表現其中國式的談諧、幽默。不過才學與談諧卻是傳統社會中一般平常、平凡女性所較欠缺的，曹大家《女誠》所標舉的婦女四行，無論是內在的婦德，抑是內現於外的婦言、婦容，均非尋常的女性所能兼具，何況又要成就為婦功。類此四行兼具又能活潑地具現為才學與風趣，就非屬非常、非凡的才女不可，在楔子中所創造的謫仙神話既已合理化這批被謫的羣芳，如何在進入

正文後，讓這些「非常的」女子分別登場？又能在具體的行動中表現其才學、容行，使之成為有機的組合，凡此無不嚴格考驗著李汝珍作為章回小說家的組織才華。在明清小說史上傑出的作家無不騁其創意，創造出讓人物登場演出的新模式，同一譴謫下凡的神話模式：水滸英雄、儒林羣生都是以男性的角色出現江湖，而大觀園中的羣釵則是眾多女性活動於庭園場景中，然則李汝珍晚生又要如何讓這批非常的女性歷盡非常的世界？這是他需要突出其創意之所在。

李汝珍在海州的航海經驗應是激發他採用遊歷類型的靈感，因此突破了曹雪芹所創造的紅樓世界，而創造出另一種海外「奇奇幻幻」的奇幻世界。既然百草仙子已經預示「被謫之人或在十道，或在外域」，因此先從外域開始尋訪，然後才轉回十道，就成為勢所必須的布局模式。遊歷探訪先從外而內，最後讓所有的被謫者都集聚於中土，就足以構成一種空間式的驅動力。在這一布局構思下，小蓬萊的玉碑就是結穴所在，先是證驗於女科的揭榜，再總結於道姑所預示的「百韻詩」，它與水滸好漢的具載於石碣、紅樓兒女的登載於秘冊、情榜等，都是構成中國長篇小說中的神話象徵模式。所以楔子中所出現的神話，成為貫串書中情節的「特殊結構」，^②就是這類神話式道具與神話的揭曉。為了要完成探花的尋訪任務，並揭曉神話碑文中的天機，百花仙子就成為溝通仙界（他界）與常世（此界）的關鍵人物，李汝珍在採用無所不知的全知觀點時，仍是有限制地擇定百花仙子作為敘述人來導引讀者進入「奇幻」世界。

在百草仙子所預示的天機中，百花淪謫後的行踪，需要由百花仙子本人轉世投胎後，「歷過各國」才能將她們重新「團聚一方」，這段文字也是李汝珍用以統合整個將近九十回的組織架構：即遊歷與赴考，而空間安排則是外域與十道中諸才女的被尋訪與巧遇。百花仙子即是肩負要「團聚」被謫羣芳的任務者，不過在唐小山（主人公）猶未能親自浪跡江海時，她的父親唐敖就需要經

^② 浦安迪認為這類結構法，是特殊結構而不同於另一種陪襯輪廓的裝飾手筆。參同註⑩，頁55。

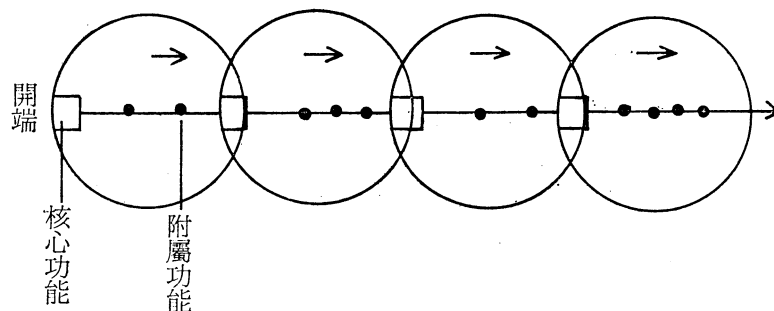
由命運的安排，代行這一尋訪探花的神聖任務，然後即可遁入小蓬萊修仙而退出人生和書中的舞臺。所以從第七回進入正文到第四十回，唐小山是隱藏在父親唐敖的身影後的，甚至唐敖之弟唐敏也負有教導小山及其他數位才女的任務。唐敖與唐敏的命名及其任務，象徵著承擔指導、教養的父親原型，在仙子淪降而尚未能進行任務時，唐家父親父執輩也即是李唐的朝代象徵，也是作者李汝珍作為創造者的自我隱喻——一位空有才華卻是仕途不順的青衫文士。他因大半生不得意而咄咄為文，因此安排唐敖在中了「探花」後就遇上了惡境頭，才能逼使他「棄絕紅塵之意」，再經夢神觀的老者夢示到海外「探花」——探訪十二名花，最後又經妻舅林之洋再解釋「探花」的含意，就是「必因當年百花齊放一事，派你去探甚花消息哩！」在連續兩次的說解後，唐敖仍是不能悟解。李汝珍自是希望安排敘述人帶引讀者逐漸在情節的開展中，發現並非那些準備花盆要種的名花，而是楔子所預示的淪降外域的蓬萊花仙。

唐敖的探花也就是夢神所指示的行善積「功德」，所以林之洋只是例行地到海外經商，而唐敖則是一趟求仙得道之旅，海及海上奇遇即是從此岸渡到彼岸的象徵，李汝珍細緻地安排一次次的邁向仙界的動作，一開始就要「繞出門戶山」——這座門戶山是海州的實際風物，^⑤不過在此則象徵進入成仙歷程的門戶；然後第九回唐敖「服肉芝延年益壽，食朱草入聖超凡」，讓他連續服食了肉芝、躡空草及朱草，再由見多識廣的多九公說他有「一段仙緣」，這是道教神仙服食神話母題的運用，唐敖從凡身轉變為仙體，乃是服食仙藥後，將此岸的污濁之氣潔淨後才能過渡到彼岸。因為他必須要在傳達、變化為神仙的屬性之後，才能與淪落的花仙接觸，並識破仙機。此後唐敖才真正成為「探花」的行動者，而林之洋的詼諧與多九公的多識，就成為輔助行動者，三人小組在探花的遊歷中是一個整體：因為林之洋的女兒林婉如也是花仙子，他在女兒國遇難後

^⑤ 參同註②引述劉兆元〈門戶山初探〉，指雲臺北側的玉枕山有「門戶」之名。

也被諺稱為「纏足大仙」，故可說是假擬的神仙，而林婉如隨行則具有與名花結緣的作用。

李汝珍從第十回後就開始外域奇幻世界的構思，其中自是極力夸飾了《山海經》中海外的荒遠國度，將原本速記式的解說山海圖的文字，創造地想像為深具寓意的奇幻場景與人物。這類原本即因時間與空間的距離感所形成的奇詭趣味，其實可以歸結為一個觀念，即與中國的「常界」相異的外域的「非常界」，這是書中一再使用「天朝」以對照域外的原因，在常／非常的結構中，他有意運用非常世界以突顯非常人物。所以圍繞著十二名才女所發生的事件都是非常事件，而才女也能從這些事件中突顯其非凡之才，也就構成她們之所以為被謫者的「非常」身分與能力。在將近三十回的漫長篇幅中，李汝珍採用簡筆與繁筆交織的筆法，有時一回之中連經數國，有時卻數回只詳述一國，類此章法的靈活變化，都是為了要讓一位花仙子登場。所以儘管李汝珍有炫博學、嗜談諧的特性，充分運用傳統通俗小說體所賦予的彈性和自由，無事則短，有事則長，不過大體仍是遵守其敘事序列的原則：以探花為核心功能而其他事件則是附屬功能，即可形成類似查特曼（Chatman, Seymour）所繪制的示意圖：²⁶



²⁶ Chatman, Seymour, *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* (Cornell University press, 1978) P. 54。參胡亞敏：《敘事學》（武昌：華中師範大學出版社，1994年），頁 122。在此為適合章回體的連續性，故圖示中的圓圈略有小部分交疊。

在域外遊歷的歷程中，每一個故事序列都是由功能所組成的完整的敘事句，按照時間和邏輯關係進行，構成一組敘述模式：

探訪名花(起因)→經歷事件(過程)→尋獲(結果)

在尋訪的過程中可以嵌入其他附屬的敘述，諸如說笑話、騁才學；也可插敘或補敘有關才女的出身，其中多是與徐、駱起義勤王有關的關係人物。所以探訪十二名花的核心功能不變，一直穩定地朝著完成十二名花的尋獲進行，唐敖因而得以累功積德而進入小蓬萊求仙。類此敘述的確有種模式化的傾向，可以按照其基本語義略寫如下表：

回數	探訪名花	聯絡勤王
10	唐敖在東口山首遇射殺老虎的女獵手駱紅葉	唐敖被引見駱賓王父(龍)，駱龍託帶紅葉返鄉。
13	暢遊君子國後將離開時，巧救被網的潛水女廉錦楓。	廉錦楓下海取得蚌珠相謝。唐敖得見表親廉母，廉母託帶錦楓返鄉。
15	遇尹元後，得見尹紅萸。	唐敖在元股國巧遇業師尹元後，介紹尹元到廉家任西席。
16 19	在黑齒國女學塾因談文，得遇黎紅薇、盧紫萱。	與黎、盧二女討論切韻，眾人受辱。
20 21	白民國碧梧嶺狻猊相逼，魏紫櫻以連珠槍救危。	與魏思溫的遺孀、遺眷見面，受託攜帶回鄉。
22 25	淑士國買得宮娥司徒蕙兒，原是徐承志之妻。	因司徒蕙兒而救出徐敬業的後裔徐承志，助其返鄉。
25 26	在兩面國出航時遇強梁，徐麗蓉以神彈相救。	得遇徐敬功女，與徐承志兄妹相遇，改姓余，準備回鄉勤王。

27 28	巫咸國解二女的危難，救出姚芷馨、薛蘅香。	得逢姚禹之女，及拜薛仲璋墓，並助其投靠魏家，俟機回鄉。
28 31	歧舌國通使求醫其女枝蘭音，實現遇唐氏大仙並投奔外邦的預言。	多九公妙醫世子之病，得獲歧舌國不傳之韻書字母，共研其秘。
31	智佳國訪籌算，未得遇；米蘭芳已隨父往天朝。	米蘭香在後半得以相聚的伏筆。
32	女兒國的世子陰若花託林之洋解救，唐敖救出陰若花，同船返國。	女兒國林之洋被國王招選為妃，飽嚙纏足的痛苦。因唐敖治河有功，救出林之洋。

唐敖在探訪名花的行動中，從不解探花而逐漸悟解的過程，也就是他逐漸完成修仙功德的成仙歷程，開始雖曾一再經由夢神及林之洋的點醒「探甚花消息」，但是他卻仍執意要買花盆，每逢崇山峻嶺都要上去探望名花。直到他服食變現為求仙之體後，一再救出眾有緣的才女，初期也仍執著於植物相的名花：諸如在白民國要上麟鳳山，自忖「如此峻嶺，豈無名花？」（20回）不過等救出魏紫櫻後已漸有開悟，說他「原想遵著夢神之話，尋訪名花；誰知至今一無所見，倒與這些女子有緣，每每歧路相逢，卻也奇怪。」（21回）等到救出陰若花之後才悟出其中所隱含的道理：

夢神所說十二名花，我到海外，處處留神。至今一無所見。惟所遇女子莫不以花木為名：即如斌兒又名蕙兒、紅紅又名紅薇、亭亭又名紫萱，其餘如廉錦桐、駱紅葉、魏紫櫻、尹紅萸、枝蘭香、徐麗蓉、薛蘅香、姚芷馨之類，並無一人缺了花木。我正忖度莫決，今日忽然現出「若花」二字，莫非從此漸入佳境？倒要留意了！

類此由敘述人計數並點明羣芳的真實含意，是李汝珍有意提醒讀者的筆法，到

後半聚宴時還有更多使用的情況。其中的「米蘭芳」不算在內，要等到第七十九回才會正式出場，表演籌算的才能。所探訪的十二名花中，除了紅紅、亭亭是困境未現，安排為騁才學的對象外；枝蘭香是患了需投奔他邦始能醫治的怪病，陰若花則是因內宮爭閱而被迫離鄉。其餘的八位名花都是因為父輩參加勤王而淪落於外域他鄉，唐敖即是探訪者，也是解救者。因此縱使眾才女多能文能武，具現謫仙的才具，卻都緣於武則天所出的緝捕令而受難，需要經由唐敖這位百花仙子的代行者、先行者前來解除危厄。是故經由「救厄」所解救會聚的眾才女，已足以符合十二名花之數，這些動作構成敘述序列的核心功能。

李汝珍所構想的唐敖自是還負有復「唐」的勤王任務，這是一組隱結構，探訪名花，鼓勵返鄉只是為了完成百花重聚，但是真正促使百花淪落的根由仍在武則天的誤詔。因此唐敖的另一個神聖的任務，就是代李「唐」之身一方面對所有參與徐、駱勤王事件的受難者慰問、吊祭，所以一再出現描述祭拜墳墓的動作，以慰忠烈之靈；另一方面又居間聯繫、串聯其後裔，誘使這股革命的主力回到中國，成為後半的勤王的發動力。換言之，他雖因被讒而喪失武周王朝的「探花」的功名，卻又以另一種歧義性的「探花」，撮合會聚了與名花有夫妻緣的一干女將男將。類此隱藏的反抗、革命意識，卻以處處自尊「天朝」的語言包裝，所以說李汝珍具有民族意識，不應只見到表面的天朝／外域的對照，而是潛藏著的革去當朝政權的謀略，這或許與他一生的不遇卻又身處文網較密的滿清的禁書氣氛下有關吧？

唐敖在完成了雙重任務後，要進入小蓬萊的仙境，也是通過象徵性的奇幻筆法：先是航向不死國，再由一陣風暴才到達普度灣，得上小蓬萊。第四十回中就點明「原來這個風暴卻為小弟而設！」又引出白猿及路過石碑。在他題詩見志後就此從舞臺上隱去，而將未完成的會聚百花及勤王之任務交付唐小山，不過這一任務的交接需要通過一種儀式：就是小蓬萊的玉碑前，讓被謫的百花仙子得睹「天榜」，預知羣芳的命運：如何團聚？何時團聚？團聚後又如何

下場？一般都將小山的尋父視為「盡孝」，是一種儒家道德的宣揚，^⑦從她堅決奔赴海外的整個動作，說是先完成盡孝親之德自不能說非李汝珍的本意。不過從整體結構言，勿寧說恩詔女試之誘使天下百位才女熱烈參與，是爲了讓羣芳表現其「非常」的才華，並借此成爲一股團聚的力量，其實並無關所謂「忠君」的問題。因此孝親和忠君的敘述動作，只是這位不得意文人的吊詭筆法，唐小山的萬里尋親其實是天上神聖使命的交付，並且由此揭開了才女榜的秘密。

李汝珍所用的綿密肌理與布局，從第四十回後半直至第五十四回前半，顯性結構即是恩詔女試的宣布、傳遞及趕回應試；而隱性結構則是唐小山歷經磨煉而得睹天榜，並進一步完成了第一批名花的團聚。前者先有第四十回後半與四十一、四十二兩回，揭示武則天因特愛女才而特開女試，就唐小山的任務言則是一種團聚羣芳的布局；後者則是安排了「白猿」這一閒角作爲穿針引線的神秘角色，觸發到小蓬萊的契機。整個去與回的歷程：就是受難與解化、歷劫與點化，從結構言是爲了呼應楔子中羣仙出場的任務，而從道教的謫謫神話的意義言，則是完成罪罰與解（度）脫，它才真正是核心功能，配合其他附屬功能的敘述，前後約有整十回，也都是採用一種模式化的敘述方式。爲了突顯這種敘述的特質可列表如下：

回數	罪罰與歷劫	救助與聯繫
44	小山臥病船上，百草仙化身道姑前來解厄並點化其前身。	駱紅葉已離東口山回返中土，與廉錦楓相偕回鄉。
45	水仙村小山逢水怪被抓入海，百介、百鱗山人前來解厄。	〈楔子〉中，百花仙子赴宴時所遇諸仙。

^⑦ 夏志清曾特別引述唐閩臣給弟弟小峯的信，有「在家必須要孝親，爲官必須忠君」，論述李汝珍頌揚儒家的忠與孝。參同註⑦，頁19；又陳文新也略及此說，見〈鏡花緣與儒道文化〉，《明清小說研究》1988年第1輯。

45 46	丈夫嶺下，小山等被山精酒母所害，百果仙適時前來解厄。	〈楔子〉中，百果仙應允暗中相助。
47	蓬萊境中，白髮樵夫指示並交付家書。	唐敖表明自己願留在仙境。
49 50	返船途中，路遇惡虎，駁馬解厄並送至嶺下。	啓開返鄉的路程。
50	兩面國再遇強梁，由強盜夫人解圍送歸。	黎紅薇也受難，然後一起被救，同往中土赴試。
51	被劫後缺糧、挨餓，百穀仙前來解厄。	〈楔子〉中，百穀仙應允相助解厄。
52 		黑齒國，小山等與盧紫萱論學，願一起赴試。
53	門戶山攔路回程受阻，風神山神相助開路趕程。	風神山神相助以完成任務。

唐小山的前身固然是百花仙子，但是下凡之後需得承受諸般磨難及迷失本性之厄，所以仙界諸舊識的仙侶紛紛前來解厄並加以點化：百草仙化身老道姑出現並手持一枝芝草，在道歌及對話中一再點醒小山是「百花」、「總司羣芳的化身」，她則是「因憐謫貶來滄海，願獻靈芝續舊緣」，即要用仙芝來為小山滌蕩凡心，悟出前因，回到返本島、還原洞；而小山也首次因有所了悟而請求超度。第二次被百介、百麟山人搭救後，又服了回生草；百果仙除解酒厄外，進一步指點到小蓬萊的路程。服食是為了變化凡體為仙體，始能進入蓬萊仙境；而點醒凡心則是悟道之始，所以一旦進入小蓬萊後，就先照家書改名「閩臣」，實為身分轉變的象徵。然後先有「鏡花塚」促其悟道，後有「水月

村」引入洞天，才得入泣紅亭，女魁星自此也完成其守碑的任務，而由閩臣親睹玉碑上的百花題名錄，並在抄寫後預知百花的下場；傳統說部中常見的白猿則是擔任傳遞者的原型，是一種使故事與作者發生關連的神話筆法。李汝珍在營造這一初步的高潮時，讓唐小山經歷了非常空間：仙亭、玉碑；女魁星、白猿；也展現其非常能力：陰若花等所無法看見的碑記，她則是能看又能傳，由此造就一位串聯並團聚羣芳的要角，其中的玉碑實為謫仙神話中的重要道具，揭示了整個神話中所隱藏的秘密。

李汝珍在《鏡花緣》正文的前半部，集中地描述域外遊歷記，在時間歷程中，唐敖與唐小山都是經由服食的行為而逐漸改變其凡體：唐敖因他所具有非常的能力，在旅途中成為解決疑難者，由此累積功德而得入仙境求仙得道；唐小山則因其前身而謫謫，故在歷程中需要經過諸般磨難和受難，也一再經由昔日仙界中的仙侶適時的解救與點化，然後得以進入小蓬萊，親睹玉碑上的碑記，因而了然被謫羣芳的身分秘密。在敘述的策略上，李汝珍本人是否化身為唐敖或唐敏，其實並不重要，主要的還在他設計了唐家父女作為敘述人，讓讀者從他們的視角，觀察並經歷了域外的「奇奇幻幻」，獲得一種想像的滿足，所以作者不忘由唐敖的口中計算出「來到海外，所過之國，第一先到君子，其次丈夫、淑士……以至女兒，共計三十國，走了九月之久，才到此地。」(38回)這是一大段費力敘述的海外奇譚。不過從結構的綿密言，則是為了讓淪落的名花和勤王者的後裔，在探訪、串聯之後就一起進入回歸的歷程，這是百花仙子首先需要完成的前半任務：被謫的羣芳朝著團聚的中央點集中，而原本分散的顛覆武周王朝的力量也朝著中國流回、凝聚，這正是撑起整個小說架構的雙股主力。

四、會試與宴遊：百花的團聚與離散

李汝珍組織《鏡花緣》正文後半部的成就，一般的批評都集中在騁才學、善詼諧，而形成正負不等的評價，不過從如何結構後半部的觀點言，卻是他耗

費心血較多的部分。^⑳ 爲何會形成這部小說的炫博風格？問題的關鍵就在於構思：如何聚集百人於一處的因果關係？其中關涉到羣芳之淪落於十道的，需要經由什麼樣的線索才能與主要敘述人唐閩臣聯絡上？由於人數眾多要讓她們如何一一登場、點名，就成爲煞費苦心的經營過程。等到全員到齊又要安排何種活動，才能讓她們充分表現其非常的才學？當然最後百花團聚的因緣，又必須安排一個特殊的角色來委婉地透露其中的秘密。作者在創作任何一部作品時都是期望它是一個完整的有機體，無論是嚴肅的論才聘藝、或是輕鬆的諧謔作樂，都必須經由精心地織入整體的組織脈絡中。由於後半是在中土發展，自是無法夸談奇事異聞，因而他的組織重心就置於會試與宴遊，大概這是比較符合女試及試後宴遊的才女身分吧！

從第五十四回開始就進入會試的準備階段，直到六十七回榜發，整個結構形成另一種型態的遊歷及終止點以突顯高潮的形式，如果說外域的羣芳是朝向「天朝」的運動方向，則十道才女分從率土之濱紛紛向中央點凝聚的動作，也即是從地方方向著中央的「朝天」運動。恩科女試是由武周皇帝所發出的鉅大吸力，就帝制中國的科舉制度言，所有的讀書人所希冀走上的昇官圖，在千百年來已然成爲這股強大的吸力，使得十方才子都要通過會試而集中於一個神聖的場所。在這個舉子夢寐以求的科舉神話中，帝闕及帝闕所在的都城就成爲登昇天界的中心象徵。從唐代開科舉以後帝廷即是天廷的神話象徵既已出現，它久已成爲文人創作中的帝闕原型。^㉑ 李汝珍終其一生所無法得意的朝天願望，在小說中卻盡情獲得舒解，他特別安排眾才女也有機會走上男性士子所奔赴的利祿之路，並在帝都馳騁其才華，在帝闕下享受其至高的榮耀。所以在小說世界

^⑳ 類此批評從晚清既已出現，如王之春評其「賣弄稗販，刺刺不休，殊可厭也。」同註

⑥前引書，頁605；又同註⑦夏志清前引文。

^㉑ 有關唐人所創用的天廷意象，詳見拙撰：〈唐人遊仙詩的傳承與創新〉，《中國詩學會議論文集》（彰化：國立彰化師範大學，1992年），頁428—429。

中，李汝珍即是上帝，創造了一個不遇書生遊天的夢境，借由投身於赴闕行列的動作，滿足了他畢生無緣實現的隱微願望。

才女赴試與揭榜在《鏡花緣》的圓夢動作中，當然需放在羣芳被謫後的團聚脈絡中解釋，因為武則天在前身心月狐所承諾的付現行動中，才會導致百花的降謫命運，因而也負有責任要特別安排一個機會讓百花重聚。而百花仙子則因在上界的連連失誤，才導致了百花觸犯天條而遭遇被謫的責罰，因此她自是需要在被謫之後繼續完成其使命以讓百花重聚於一。武則天與唐閹臣之間註定是必有關係也必生衝突的，這種衝突並非唐小山之改名「唐閹臣」的犯忌而已，而是雙方對於百花淪落的命運本就具有相互衝突的潛在因由。武則天的開女科一方面是繼續展現心月狐的天魔力：「我不只可用一首醉詔指令羣芳盛開競艷於一庭，也可在羣芳被謫後利用一紙恩詔讓眾才女奔赴、角勝於一廷。」這位星魔深通女性的善嫉、鬥勝心理，既可讓有花仙身分的羣芳在上苑內爭相鬥艷，接受上官婉兒及羣臣的品題品第；也可讓降謫化身的才女在試場、在帝闕上競相騁才展藝，接受眾考官及主子的品第高下，這是李汝珍深刻體會男性鬥才與女性鬥色的文化心理，而將它集於才女一身之上，因而特意設計出上苑與帝闕的兩個對比空間。不過武則天仍需遵守心月狐服從天條的律則，讓淪落、飄散的羣芳經由她的巧安排再度團聚，以此彌補對於百花的虧欠。從這一點言，唐閹臣所扮演的即是武則天的敵對者，卻也是共同完成了神聖任務，讓下降罪罰者依律服畢後而終能獲得解救。

李汝珍既是基於中國讀書人所深知的宿命心理，也是適合小說設計上的實際需要。因此他的敘述方法也一樣出現「模式化」的傾向，由敘述人唐閹臣及所聚籠的第一批重聚者作為行動的發動者，在會試途中要聚齊其他的眾才女。整個的敘述模式即是遵循一種固定的方式：武才女需要一個個讓她們單獨出現，因為在敘述手法上無法集體地出場，而且她們之中有些在結局時需要安排上沙場勤王復唐，故需要特別描摩其非常的武才。至於其他的才女則先分批集體地

登場，等到宴遊時才讓其中較突出的擔任文場情節的推動主力。爲了能夠讓爲數眾多的才女都出場有序，就一再以成組的組合方式，透過數目的強調、花名的點題及婚配關係等，可以讓讀者獲致較深刻的印象。所以對於以藝文見長的眾才女只能採用類型化、模式化的手法，形成一種簡單、模糊與刻板的登場方式，它已成爲想像的代替品，這常是傳統說部中小說家所面臨的敘述難題。此下即將林婉如及十二名花之外，其他名花的出場序及其「模式化」傾向列表加以強調說明，而與唐閩臣的互動關係作一關係表：

40	多九公接甥女田鳳翽、秦小春來與蘭香、若花作伴。	因怕小山問知父親的真實下落，故加以隱瞞。
41	史幽探與哀萃芳先後標解蘇民璇璣圖詩，獲武氏的激賞。	唐小山因被唐敏以此相激，遂參與女試。
54	唐敏任教席，教邱巧文、寶耕姻及祝餘花。 (唐敏爲10女遞呈履歷) 劍俠顏紫綸請求諸女同往赴試。	閩臣問知後，期望一見，爲聚集的方法。(小山此後即易名閩臣)閩臣印證了碑記中的劍俠。
55	尼庵巧遇宋良箴，眾人勸其一同赴試。	閩臣與眾女同遊尼庵，塑女魁星還願。
56	縉氏執意赴試，亦中。但是被勸止不赴縣試。 唐敏的受業生，另有蘇亞蘭、鍾繡田及花再芳來賀壽。	埋下另一位縉瑤釵赴試的伏筆。閩臣考第一，與眾才女聚會結拜。(唐敏壽宴後，17人結拜。)
57	文府二女已許配，林書香、陶墨香；五子則分別文聘了章蘭英、邵紅英、戴瓊英、由秀英及錢玉英。章府十公子則聘了升堯春等十位，四位小姐也許配，改用夫家姓，爲蔡蘭芳、譚蕙芳、葉瓊芳及褚月芳。	(徐承志改姓余，要投奔淮南文隱，巧遇文府佣人，交代文、章二府的公子與小姐。) (余承志拜見文隱，並與五公子相見，商議革命事，女眷因而得以相見。)

58	駱承志誤與宰玉蟾交戰，得史述的說明，交代宰玉蟾、銀蟾及閔蘭蓀、畢全貞一同赴試。	(文家兄弟尋史逸及駱承志，因為巧合而得遇駱承志，駱此時已改姓洛。)
59	余麗蓉乳母之女崔小鶯亦得隨伴入試。	章、文二府回籍應考中式，巧遇閩臣等。(21位小姐途中巧遇)
60	顏紫綃搭救宋(李，素，得遇宋素妻燕紫瓊女俠。 在燕家村，姜麗樓、張鳳雛請求同去赴試。 劍俠易紫菱的本意是要來索被劫囚的，反被閩臣勸服。	宋素因病被捕，得紫綃救出。 閩臣樂從其請，計算共有24位小姐相敘。 閩臣說明上京赴試，邀易紫菱參加，以符會聚的原則。
61	(眾才女初次共遊燕家村綠香園，品茶賞花)。	
62	(尹紅莢等前來巧遇，計算共有29人)。 (長安紅文館，閩臣見眾才女，酒席上計算共有45位)。	
63	繙瑤釵忘了帶文書，巧用繙氏未用的文書代替赴試。 史幽探、哀萃芳、紀沈魚、言錦心、師蘭言、陳淑媛、白麗娟、周瑞徵、周慶覃等十人因未赴郡考，請恩准補試。	閩臣道科場陰險，若花想出幫助繙氏之法。 安排部分的意外來強調會聚之力的必然性。(意外一)。
64	卞濱、孟謨主試，卞府的七位小姐、孟府的八位小姐需迴避。	(意外二)卞、孟二府小姐不能應試，以猜謎、遊園來解悶。
65	吏部蔣進有四女蔣春輝等，禮部董端有五女董寶鈿等，祠部掌仲有四女掌紅珠等，膳部呂良有三女呂堯蕙等，四位主考的女兒均要迴避，故同赴卞府散心。孟芸芝起課後預告補考之事，果然武后問起後，特准三十三名補試。	(意外三)迴避再試的主考女兒，凡有三十三位，都是先迴避，然後再恩准補試，以便符合百名之數。(即是敘述策略，也是會聚主題的突顯)。

66	女兒國飛車請回陰若花。武后殿試，唐閩臣第一、陰若花第二。	唐閩臣、陰若花原應是第一、二名。
67	唐閩臣展看題名錄，陰若花宣讀百名才女榜；多九公補充說明閩臣之名犯忌，將史幽探等十名提前。	揭榜以與玉碑碑文相呼應，並補說為何閩臣等移於十名之後。

李汝珍在安排百位才女的敘述手法中，爲了要湊足百位又要突顯出其中部分的角色，不得不採取一種集體式的包裹方式，因而文、章二府的女兒、兒媳及親友之女；卞、孟、掌、品四位主考官的女兒，幾乎就佔了半數以上，減少了需要一一介紹出場及描述其容貌、才學的繁瑣過程。他所採用的敘述人觀點，一則需要遵守由唐閩臣的眼睛來看，另一方面又需要由作者自己以全知觀點敘述出來。因此敘述較有變化的俠女時雖是個別地出現，不過除了幸玉蟾是使用刀法外，其餘三位：顏紫綃、燕紫瓊及易紫菱，前兩位著紫，後一位著桃紅，卻是都以唐人小說中的紅線女爲模型，塑造爲飛來飛去的劍俠形象，也可見他較習套地使用類型化人物。在這段會試的途中，唐閩臣是作爲串聯主線的主人公，也帶出另一比較重要的陰若花，不過副線則是由徐、駱二家的第二代積極聯絡文、章二府的英雄好漢，作爲顛覆武后的伏線。所以殿試時有關唐閩臣及陰若花的題名，需要安排爲先中頭名，然後因武后認爲犯忌又被黜落於十名之後，才能彰顯出百花仙子與心月狐的潛在衝突；不過武后此舉卻又進一步促使唐閩臣的背離武周，讓她在完成了印證玉碑的題名之後，就可以退出此界的功名而回返他界。

後半部的主要場景與行動，就是「宴遊」，李汝珍並未讓武則天安排朝宴，而是由主考官卞濱代替來完成了「百花宴」，被謫羣芳的圍聚即是百名才女榜的高潮，卻也是另一種人間離散的開始，類此聚與散的安排其實即是中國陰與

陽哲學的運用。所以陰若花經由武后賜其返國掌政，並將原自外域來的蘭音、紅紅、亭亭一起同往，也寓有花的根長在什麼土就該歸根的喻意。百花的淪落團聚一再分散就如亭亭所說的：要趁著相聚時，「分外歡聚」、「大家盡歡」和「及時行樂」（68回）。類此由聚→散（天上），再由散→聚→散（人間），就是為了彰顯罪罰與解救的譎譎精神，天上人間相互對照之下，人間之行即是墜落紅塵以償其罪的過程。宴會是整個聚散行動所構成的中心情境，該聚則聚，然後散後又各別去繼續完成其未完的歷程，只有歷盡女子的一生，塵緣情緣俱了，最後才能得到解救，重返蓬萊的無情界。所以百花宴前後一共用了三回（69.70及71），一開始就先進行計算：孟、蔣、董、掌府凡三十三位，紅文館以唐閩臣為首凡四十六位，其餘史幽探等二十一位。百花大聚後即由閩臣追憶泣紅亭的百花碑記，並預示了對聯的寓意：「紅顏莫道人間少，薄命誰言座上無」。百花的真正結局要等到第八十八回由麻姑所化的道姑（長指山人）出場，才以〈百韻詩〉總結其罪與罰的一大公案。

從第七十二回宴後的遊樂，直到第九十四回初，除了第八十八、八十九及九十的三回中分別插敘了風姨、月姨與女魁星、麻姑仙的奇幻事跡外，約有整整十九回讓才女表現其非常的才藝，這也是最為歷來評論者所爭論的，不過卻又一致地指出是李汝珍有意炫才學的地方。他的構想應是才女之為才女，就要讓她們充分地表現出來：前半凡有武才女就需展現其個別的武藝，並讓俠女在結局破關時一一安排其下場；但整體的策略應是在文場的舞臺，舉凡傳統文士的遊藝才華都可一一在此登場。因而類此動作也是具有「模式化」的傾向，不過這類場面的串場人就不能委由端莊的領導人唐閩臣，而大多改由喜愛詼諧的淘氣姑娘孟紫芝擔任，以此調整出較多變化的行動，並使得宴遊的情節顯現出一種對照性的趣味：騁才的嚴肅／說笑的輕鬆、優雅的遊藝／俚俗的諧謔，它足以造成傳統小說中另一種陽中陰、靜中動的調配巧妙的效果，也是李汝珍個人的趣味轉化於作品的一種設計。

在整部作品中，遊園的時間只有兩天，所佔的時間比例極低，而篇幅卻長達十八、九回，較諸赴試之旅的十二回還多。它作為後半的重心，較諸海外之遊的時間、空間，即是短短兩天，又僅限於晚芳園一園中，主要是為了讓眾才女在團聚的及時行樂中表現琴棋書畫及吟詩作對的才學、技藝。其中除了少數的特殊才藝是由單獨一人展現外，通常是以數人為一組作集體的表現，這是為了百位之多而需要如此安排；此外就是安排集體性地參與觀賞，以表示眾樂樂的惜別氣氛。所有的活動都由串場者孟紫芝一再地計算或被要求計算，顯然是作者有意提醒讀者的一種指示性動作，它穿插在不同的場景中，具有分隔、區隔的隔場效果。這一部分的敘述中也有「模式化」的傾向，惟插敘的情況較多，因此也可以予以圖示化：

72	<p>呂堯萱、井堯春、田舜英、孟瑤芝及卞素雲五美合彈平沙。 燕紫瓊、易紫菱在白荒亭奕棋，卞香雲、姚芷馨觀陣。 林青香、謝文錦、印巧文，褚月芳、鍾繡田、顏紫綉分別書扇；陽墨香、祝題花、白麗娟、譚蕙芳、張鳳雛以及宰銀蟾畫扇；而紅紅、亭亭也寫詩於扇上。 (孟紫芝第一次說香與臭的笑話)</p>	<p>(卞錦雲作響導) 孟紫芝激使諸才女彈琴。 紫芝偕眾女一齊遊亭。 卞寶雲等設筆硯，取扇子請眾女書、畫，表現藝文的材藝。</p>
73	<p>姚芷馨談奕譜。 (紫芝首次計算人數兼說笑話) 師蘭言、章蘭英、蔡蘭芳、枝蘭音在桂文杏閣打馬吊。</p>	<p>紫芝想學彈琴。 紫芳見四女打馬吊，並說蟾弔的笑話。</p>
74	<p>戴瓊英與孟瓊芝打雙陸，掌紅珠等四女觀局。 海棠社酈錦春等玩牌。 蔡小鶯同秦小春圍棋對局。 林婉如等八女投壺。</p>	<p>紫芝見打雙陸，說燈謎讓人猜。 紫芝說獸醫醫豬的笑話。 紫芝又說另一個笑話。</p>

74 75	田鳳翽等六女頑鞦韆。 在蓮花塘旁的涼亭，蘇亞蘭等五女吹簫笛。	紫芝說茅坑的笑話。 (紫芝再次計算人數)。
76	芍藥軒花再芳與孟芸芝談六壬。 唐閨臣等五女垂釣。 在百藥圃陳淑媛等八人鬥百草。 董青鈿等六人談算法。	紫芝聽二女談六壬。 紫芝見人垂釣並說笑。 紫芝說花草的對句。 紫芝打趣說可開錢店。
77	在百藥圃眾女用花草說對子。	(紫芝再計算各組的玩法。)
78	在凝翠館酒宴，眾才女行酒令。	紫芝說驢子豁拳的笑話。
79	(武后命眾才女作詩) 張鳳雛、蘇亞蘭射箭談射。 米蘭芬表現籌算之妙。	(以此間隔，再接另一場遊宴) 紫芝建議射箭。 紫芝說蘭芬談算法，閨臣憶起唐敖在智佳國訪算法事。
80	孟玉芝與史幽探等猜謎。	紫芝說笑話。
81	眾才女猜謎。	董青鈿反以「紫芝」開玩笑。
82 	在凝翠館再開宴，眾才女再行酒令，限從百部書中選出雙聲、疊韻句。	紫芝提議行酒令，陰若花等則提出新的玩法。
83 84	玉芝行令有誤應被罰酒。	紫芝說笑話。 紫芝再穿插兩次玩笑。
85	眾才女繼續行酒令。	
86	行酒令時，師蘭言思親落淚。	閨臣說勉勵的話。 玉兒連說三個笑話。 紫芝續說笑話。
87	眾才女插入仿《楚詞》的遊戲。	紫芝仿《莊子》作〈巨履文〉。 紫芝說口吃的笑話。

88 89 90	(插敘月姊、風姨以及女魁星的出現，並由道姑念〈百韻詩〉，眾女作解。道姑道別後，眾才女又續玩酒令。)	麻姑忽然化身與宴，除了排解天上的宿怨外，主要的是爲了點明百花的出身及遭遇。
91 92	續行酒令。 續行酒令。	紫芝、玉兒說笑話。
93	米蘭芬算燈球的數目。 陰若花總結酒令的遊樂。	閩臣有悟道之機。 掌紅珠、祝題花也說笑話。 特別突顯陰若花的重要性。

在宴、遊的情節中，敘述人即是由孟紫芝作穿針引線的人物，帶引讀者遊園、觀宴以證實才女的專擅才藝，爲了減少騁才學的單調，又適時穿插一些錄自當時通行的笑話集中的笑話與趣談，大多屬於較能表現適合年輕女孩所說的「標準笑話」，也易於表現文人對於字形、字音的敏感反應。王玉兒是孟紫芝之外另一個得力的幫手，有助於造成宴遊中的玩樂氣氛。^⑩不過由於作者要表現的是才女的形象，笑話中雖多少涉及一些較俚俗、或與生理有關的，卻絕不涉及笑話集中常見的性笑話，這是完全符合開宗明義所揭舉的不錄「淫詞穢語」，一歸於正的主旨。眾才女的活動即是限於庭園與樓閣之中，自是只能以優雅的遊藝、談文爲主，尤以長達十回多的行酒令，既要展現其精熟古書古文之廣，又要炫耀其雙聲疊韻之精，硬是安排百位才女輪番抽籤，這些酒令直到初刊後還一再修改。^⑪它對於讀書人喜愛酒文化的應是有趣又有用的材料，所以從刊行後就能受到一定程度的歡迎，不過對於小說的整體結構言則可能是一種累贅，他的原意是要讓百位才女都能各有所表現，以增強團聚於一處酒宴的「聚」的力量，一方面應和上林苑中百花盛開的繁盛景象，另一方面則可對照

⑩ 黃克武對此有清楚而深入的分析，參同註⑤，頁385—394。

⑪ 同註②，頁39—40，即說酒令部分的改動，頗爲費事。

聚後分散的淒涼。所以第九十四回就先借陰若花的歸根返國，開啓眾女從此各自分散之機，而終由唐閨臣及顏紫綉重返小蓬萊以印證碑記作小結。有時會偶或讓閨臣在宴遊的關鍵情境中點出伏線，後來的修改稿中也儘量讓她多出場，^②以強調羣芳的散而復聚、聚而將散，都因百花仙子一仙而引起的。在宴遊中如能增多加強此類聚與散的情緒，應更能深刻襯托出及時行樂的感傷氣氛，以此形成離散時的無奈情境，這或許是李汝珍較不擅於寫情之故吧！

五、罪罰與解救：謫仙神話的結構

在中國的常民社會中，小說、戲劇及說唱藝術等俗文學，就它的娛樂功能言只具消遣、休閒的工具效用，而一個一生不得意的讀書人也常以此種消遣趣味說自道：曹雪芹就是一再自嘲他所述的「家庭閨閣瑣事」或「歪詩熟話」，只是爲了讓人「可適趣解悶」、「可以消愁破悶」；不過他又在深沈地傾吐滿紙荒唐言中，有辛酸泪、有癡味。李汝珍也在以文爲戲中，期望讓友人讀後解頤、噴飯，卻又自述在「茫茫大荒，事涉荒唐」中，實是「辛酸滿腹，往事紛紜」（48回中語）。類此吊詭式的自我表白其實正深刻地流露出他們的深沈感慨，對於人生際遇、家國更迭乃至宇宙變化，正統文人在經書子籍中自有其睿智的詮釋；而不遇文人在其一生的挫折感中，卻也會從道佛文化中自我證悟；又因所撰的只是消遣性的說部，因而需要較親切地證驗廣土眾民的閱讀反應。所以通俗說部常會自然形成其詮釋系統，在主流傳統之外另成一股潛流於社會底層的解釋體系，在其表達中隱藏又暴露出集體的民族文化心理，其中又自有其較深層的心理結構。

李汝珍之創作《鏡花緣》，他所因襲而又賦予創意的象徵系統，即是從民間來也回應於民間，彼此之間具有深遠而密切的互動關係，他或他們都一再質

^② 同前註，頁58。

疑並思索人生、歷史及宇宙問題，並對之進行了嚴肅而認真的思考。思索這些問題並非是睿智的知識分子的專長與專利，他們也一樣會依據自己的人生閱歷及俯仰於天地間的經驗，在理性的邏輯的抽象性概念思維系統外，提出另一種神話思維，它是形象的、詩意而浪漫的，這就形成常民的人生觀、歷史觀及宇宙觀，它一直與主流傳統並行而保持一種微妙的錯綜複雜的互動狀態。李汝珍就因襲了這類民族文化心理，諸如講史演義、道教說話及民俗信念等，其中大膽而有創意地質疑：為什麼二十五個朝代中會出現唯一的女帝武則天？她的出現又有什麼異於男性帝王、男性權力之處？在中國儒家式的史官正統觀的評價外，他要提出另一種歷史詮釋。緣於章回小說家的寫作傳統，李汝珍本來可以借小說敘述大發議論，但是對於這一個關鍵問題卻並未出之以史論，而是構設了一種形象思維、神話思維，這就是道教文化中的謫仙神話，它是道教文學深刻影響了中國傳統戲劇小說之處。

李汝珍所承襲的中國傳統宇宙觀和思維模式，就是先天的緣分或宿命式的關聯，它用以解釋人與人、人與自然的關係，乃至國家的、宇宙的遵行規律，都是一個完整的有機體，彼此之間具有相互感應的密切關聯。類此有機體的宇宙觀與天人感應思想，在兩漢時期大致成形後，即為道教所吸收並融鑄為一種宗教神學式的思考架構，以此解說宇宙、歷史與人生。由於民族宗教的特質，因而易於經由諸般通俗形式的傳播，既為通俗文學的作者所宣揚，也廣為基層民眾所接受：諸如神格化的宇宙所形成的諸神世界、道德化的罪罰與解罪說，以及如何度脫劫運的終極關懷等。李汝珍在多達百回的長篇說部中，自覺所構設的乃是「奇奇幻幻，生生死死」的世界與人生，其實正是這一傳統信仰與神話的曲折地反映，這就是道教的謫謫神話。在仙凡兩隔的雙重世界中，深刻觸及修行與解脫的問題，它是所有宗教均需關懷的罪意識、及如何經由受難而解罪的方式。道教在道經中以宗教語言敘述，並成為道經的特有文體；而道教文學基本上即使用神話語言，經由戲劇性的動作探索同一類問題，借以表達其終

極真實的存在，其奇奇幻幻者在此，而荒唐戲筆者亦在於此。

在施耐庵、曹雪芹等一系列使用謫仙神話的傳統下，李汝珍想要在梁山泊一〇八位好漢及紅樓羣釵同見於一碣一榜的偉大成就後，另創一個羣釵活躍的舞臺空間，勢需從歷史中找到一個下手處，武則天中斷李唐而創武周的歷史公案，恰可提供他創造謫仙神話的機會，如何才是一羣女仙被謫的因緣？首先得解釋武則天為何具有這種「非常」的能力？又如何的因緣導致仙界眾仙子臨凡而表現出「非常」的異能？在歷史上無論採用何種評價的態度，基本上史家都會承認武則天確是具有非常的性格和才華，始能創出一個女帝臨朝的局面，在其治下出現的科舉與用人制度也確有獨特之處，對於士族與新興階層的升降產生了具體的影響。³⁹ 李汝珍就從這一點切入，完全捨棄從淫蕩、野心的負面觀點來醜化武則天，而試從定命定數的道教神學式歷史觀，創造了新神話說解武則天登基的必然性，即是非常的人物自可創出非常的制度，因此就可讓恩詔女試的科舉神話得以實現，才能導致眾才女找到演出的歷史舞臺。這樣違反歷史事實的非常人物和非常事件，自是只能存在於奇幻的神話世界中，李汝珍之所以自謙為戲筆，並自知其為奇幻，就在於神話的本身才足以提供想像的空間，以之寄寓茫茫人世中一種既荒唐卻又辛酸的悲慨。

在《鏡花緣》的神話敘述中，篇幅雖則長達百回，其實只是處理兩個女人之間的問題：武則天與唐閩臣的衝突與和解，武則天是作為風（風姨）月（嫦娥）二仙的替身，而唐敖則是女兒小山（閩臣）的替身，神話所要敘述的故事情節就是交織在天上、人間之間，從天上到人間終又回歸天上，而這些受謫者終也能在謫譴的歷程中經由受難、磨練之後，再度回返仙班、重度神仙的歲月。由於神話語言是富於隱喻與暗示的特性的，從〈楔子〉到正文都是「呈現」故

³⁹ 有關武則天的奪取政權問題及其施政措施，從負面評論的如王濂武：《武則天時代》（廈門：廈門大學出版社，1991年）；而從辯護立場的則如何磊：《武則天傳》（雲南：雲南大學出版社，1992年）等。

事事件的有趣情節，較易將讀者帶入奇幻的故事敘述中。而這些故事架構之下則是隱藏著宗教學所關心的重要課題，就是罪罰與解脫，人間世的李唐帝室到底犯了何罪，而使武則天得以「擾亂唐室」？武則天為何要臨凡，臨凡後為何又在短短的時間之後又被革除，她的開女科又因何具有「功德」？唐小山為何也要臨凡，臨凡之後需要完成何種磨難與任務？百花的臨凡又要經歷什麼始能歸返？李汝珍所要呈現的就是一羣女仙從天上到人間的罪罰與解救的問題，這才是謫仙神話所關心的宇宙、人間的秩序的意義。

道教在教義體系內所建立的終極目標及終極真實，就是神仙世界的存在以及求仙者所追求的解脫之道，在彼界、彼岸所構設的是一個清淨、無塵的至境，道家哲學所理想的自然無為，與道教所闡發的類似《清淨經》中被突顯出來的「無無亦無」、「寂無所寂」諸般哲理，表現於道教式的神話思維中，即是宇宙萬物在神格化之後所象徵的大秩序，在龐偉的神統譜中，從宇宙的創生肇始，混沌之中化生森羅萬象，秩序井然，所有的大自然界中萬物都各有職司、各有位所：上自一炁化為三清，諸天聖眾統領一切，因而日月星辰都各在其職位，運行有序；下及動植飛潛也都各有所司，各安其位。所以道教神學所反映出來的宇宙觀，即是中國人對於整個宇宙萬物秩序化的結晶，其中折射地反映出一個古老的農業民族所追求的有序世界，它就是常道、常理所指陳的正常有序的大規律、大秩序。

李汝珍在謫仙神話中傳承了道教宇宙觀的秩序世界，在西王母聖誕的仙筵中——這是民間吉慶戲中常見的王母賀壽戲，羣仙眾聖都要參加的「蟠桃會」，登場的多是通俗小說戲曲中常見的仙聖，而後來需要扮演戲分的，諸如動物、昆蟲諸仙之長的百鳥、百獸、百介、百鱗大仙，就是統領凡百鳥獸鱗介以各守其序；植物、花卉諸物之長的百穀、百果以及百花仙子，也是各個職司生長秩序者，在仙界中這些物類諸仙的位階雖不甚高，道行雖較淺，其所職所司卻也能護持下界萬物的生滅秩序。所以當嫦娥要激使百花仙子「使百花一齊開放，

同來稱祝」時，百花仙子即說：「小仙所司各花，開放各有一定時序」、「上帝於花，號令極嚴，稽查最密」。上帝是宇宙秩序的至高維護者職掌者，百花及眾仙只是依令執行者，整個仙界的官僚式結構雖有嚴明的位階和職司，但基本上都是奉行、執行以維持一個大秩序的運行與存在；若是破壞了這個大秩序，即將使宇宙（時間、空間）失序、社會失序、人事失序，而淪為災異徵應的現象。上帝之所以依天律頒下的號令及施予寬嚴不等的懲戒，也仍是為了維護秩序、維持常道的運行。

道教的教義及其神話又表現於區隔仙凡，在彼岸／此岸的區隔意識下，彼岸世界成為眾仙學道者所追求的終極目標，世界各宗教都曾各自發展完成一套終極真實，用以激勵其信徒朝向永恆之路。李汝珍所傳承的即是通俗化了的道教仙界觀，從諸仙子的口中一再被強調出來，它形成一組組對照性的仙／凡結構，即上界／下界所象徵的淨域／紅塵。所以小說中所套用的民間習語「墮入紅塵」，其實正是道教教義中道教徒用以區隔仙凡的墜落象徵，天界、仙界的神仙一旦被謫到塵世、凡間，即被視為一種罪罰。因此凡是位在仙班而有凡心、凡念，起心動念之際既已犯罪，這是民間將道家及道教的清淨、無為義理落實於通俗說話之中，表達出紅塵即是慾望的世界，金元新道教諸如全真派即以「酒、色、財、氣」四字概括人生的慾望與誘惑。李汝珍就將它敷衍為四關，用以考驗男女勤王的兵將，這是當時全真派等清修道派經由戲劇、小說宣說教義常見的通俗理念。《鏡花緣》中由武則天與兄弟們起了這四關、四陣，其實就寓有「考驗」的寓意，最後全都要經由神仙的指點才能破解，因神仙即是超脫了人間慾望的象徵。

謫仙神話是道教文學中用以警戒信徒及世人的，李汝珍所要處理的兩位思凡者：魔星心月狐與百花仙子，都是觸犯了天條而被謫往凡間執行任務，在任務執行的過程中如果不能堅守本性而繼續墮落，則會繼續淪謫而飽受磨難，這是「罪由自取」的，上帝只是根據個別的修行而公平審判。楔子中尊神所上的

彈章即指出：百花仙子身爲一洞之主，「任情閒曠，不能約束所屬，既已失察獲懲；有乖職分，仍不自請處分。」至於羣花仙子，則「目無洞主，亦不恪遵約束，均有不合。」百花仙子在知道真相後，也自知「身獲重罪」、「罪有應得」（6回）所以羣芳都因破壞了大自然的秩序，才面臨了「謫入紅塵」的懲罰。所以整個謫譴的事件中，上帝是秩序最高的維護者、審判者，而不是有意的陰謀計劃者，來造成上界仙子的謫降大罪案；顯然上帝在此也並非扮演惡意而狡猾的角色，讓上界諸仙子作出錯誤的模擬。^⑭

被降謫的羣仙在人間、紅塵中，所必須承受的磨煉與磨難，從六朝初開始出現的筆記體謫仙傳說，直到清中葉以後發展爲章回體的謫仙小說，中間歷經唐人小說中的作意好奇、金元雜劇中神仙道化劇的度脫，以至明清章回小說的謫譴結構，其實在基本結構上並未有多大的改變：凡是謫仙者一經墜落塵世後，即將遺忘其原有的仙界記憶，卻又隱藏於記憶深處，需要再經點化、或情境宛然之際，即會隱然若有所悟。所以仙界所派遣的或與之有緣的常成爲一種點化、度化者的角色，通常都會以年老、睿智者或宗教導師等形象登場，成爲「智慧者」的原型人物。而被謫者所受的了結塵緣的方式：或是享受富貴、完成婚姻，或是現爲卑賤，飽受折磨，基本上即在歷煉、考驗謫仙者原有的根性是否能堅持下去。敘述文學就是在這些磨難中鋪衍多少不一的事件，在道教文學的譜系中都可歸爲「試煉小說」。^⑮李汝珍就在傳統通俗小說將終結之際發憤創作，自是早已熟知其中的習套，問題就在他如何推陳出新，讓武則天、唐閹臣以及眾才女能歷經諸般事件，用以加強試煉過程中人性逐漸朝著仙性昇華、轉化，終能回復神仙的本性而造就一新的清淨本體。

武則天即是天星心月狐所投胎轉世的，就將她擾亂唐室的事件，從神話觀

^⑭ 樂衡軍即解釋爲上界的錯誤模擬、上帝爲惡意而狡猾的教師。參同註⑧，頁96—97。

^⑮ 六朝及唐的謫仙神話，詳見較早的拙撰：〈道教謫仙傳說與唐人小說〉，《中央研究院第二屆國際漢學會議論文集》（臺北：中央研究院，1989年），頁353—374。

點作了合理化的解釋：李淵父子以臣子而篡奪隋煬帝的天下，本是順應天命的；但在創業的過程中，由於殺戮過重，又涉於淫私而傷殘手足，故煬帝得以訴諸於天，由天帝決定予以薄懲，當時心月狐剛好因思凡而需要謫降下界，就由她來執行擾亂的行爲，這乃是天數，而爲人力所不可挽回的定數，所以武則天剛篡奪了李唐的帝位時，氣數正盛，徐敬業與駱賓王等的勤王註定是無法扭轉定局的。不過武后此後卻以爲兄弟所設的酒色財氣四關及迷魂陣就足以自固；剛好在沈醉中有意無意地執行了嫦娥所託付的亂詔，導致百花仙子及羣芳被謫的厄運；百位花仙子投胎長大成人後，也各個都歷盡了不同的責罰，而最後終於能夠獲得解救的契機，也緣於武氏自登基之後，「殺戮過重，造孽多端」（57回）。所以武則天這時雖是以女帝而頒行恩詔、有功德於女子，也只能暫時維持心月狐發出奇光，終究要由唐閹臣在負責完成了團聚羣芳的任務外，也分別由父女兩人串聯起反周復唐的勤王勢力，由徐、駱的第二代持續發動，而謫降下凡的武才女因而能得到「報」的良機而紛紛加入，最後仍由仙界的仙聖相助破除四關，心月狐下凡擾亂的天數也告了結。類此解釋武則天篡唐立周的朝代定數觀，確是大有異於史家所析論的李唐創業、武周篡唐，完全從報應與懲罰的關係建立一種道德性的天數決定論，這是民間宿命論的歷史觀。

百花仙子的臨凡所扮演的即是「罪與罰」的主人公，她的罪罰因緣即是天數所註定，也是道行較不高深者所犯的果報，在不自知之中逐漸加深其犯行，最後終於需要面臨被謫的命運。楔子中就細緻地處理其思凡犯戒的過程：從赴宴的途中女魁星現身後，百草仙告知小蓬萊的玉碑：「近日常發光芒，與魁星遙遙相映」，即有兆應就觸動了百花仙「與這玉碑可能有緣」之念。此後緣於她的道行欠深，既無法預知天機又易被激弄而徒逞口舌，終於被女魁星點中，也被王母預見了先機；等到赴麻姑洞府奕棋又興起下凡求師的塵念，麻姑仙既已預見了「終局有悔」的定局。所以百花仙子除了要承擔所誓言的「墮落紅塵，受孽海無邊之苦」；也要負起「遍歷海外，走蠻烟瘴雨之鄉，受駭浪驚濤之

險，以應前誓，以贖前愆。」（6回，百果仙預告之語）這就是她需要親赴外域的受難因緣：諸如船上臥病、海中逢水怪、嶺下遇山精……，無非是一再磨難磨鍊其心志，象徵懲罰身心以贖罪愆。由於她天生具有的傲氣，不讓嫦娥譏笑其「根基」淺，在紅塵中就能接受點化：百草仙除用靈芝替她滌蕩凡心，又點醒她早日脫離紅塵，回到苦海邊回頭岸；小蓬萊的白髮樵夫也以鏡花嶺、水月村點化「鏡花水月」。百花仙子在謫譴前，既因與嫦娥、風姨角口，被王母點明「道行淺薄」；觸犯天條後，又「仍不自請處分」。而謫降之後，在殿試中又撰了一篇〈天女散花賦〉，譏嘲風月，惹得嫦娥、風姨親到百花宴來尋隙。所以等到百花團聚後，閩臣就在顏紫綸的陪同下，重返小蓬萊繼續修行，也應了她託女童回答嫦娥的話：「日後緣滿，還是另須苦修，方能返本；還是剛棄紅塵，就能還原。」（6回）即還原之後仍需苦修，才能除盡凡心、塵念，重返聖潔的蓬萊仙境。

李汝珍所敘述的百花仙子及所統領的百花仙、唐閩臣及眾才女與嫦娥、風姨之間的衝突，即是隱喻著自然界中百花所受的風難，從仙界到人間，風姨都是「與花氏向來不和」的（1回），而百花仙子也在賦中一再「輕視風月」、「句句總不毘風」（88回），她們之間的衝突也是命定的，雖曾經麻姑仙的調節是否能盡釋前嫌？仍是有待風月與羣芳的修行，否則依然存在著彼此間的惡緣。相較於此，百花仙則與諸仙聖在謫降前、後就存有善緣，花、草、鳥、獸及鱗介之屬都是自然中的生命物類，各按其類，相依共存，表現出和諧的存在秩序，這就是宇宙萬物之間的美好關係。凡屬有緣的一定註定會相逢解救，第六回祖錢時眾仙所允諾的「應分當去拯救的」，都一一在百花仙子及百花有難時前來救厄。「緣」、「宿緣」及「緣分」諸詞用以解說彼此之間的神秘感應關係，可說是民間社會中深具解釋作用的集體心理，對於瞭解中國本地化心理學具有不可忽視的價值。通俗小說常將它作為敘述結構的一股內在動力，《水滸傳》說「天罡星合當聚會，自然生出機會來」、「這也都地煞星之數，時節到

來，天幸自然，義聚相逢。」都是命定、註定的緣分說，在傳統說部中成為安排人物「巧合」相逢的動力，也是推動情節達於高潮的大團聚布局。李汝珍敘述羣芳在燕家村初會時，大家咸感「一經會面，也都是一見如故，倒像素日見過一般，莫非前世我們都會會過」（60回）；或六十二回林婉如所借用的陳句「都有宿緣」。類此前世、宿緣都是聯繫百花關係的套語，卻也是小說結構的內在動力。

整部《鏡花緣》的大結構其實即在石碣、情榜及幽榜的傳統敘述模式中，另創一個百花榜與玉碑的新模式，它所出現的章回也都是關鍵處：首為〈楔子〉四、五回武后、公主及上官婉兒對羣芳圃的品類，中間高潮即是第四十八回白玉碑所洩漏的天機：包括百花的題名次序、所司花名的別號與人名，以及總論與篆字圖章；末則是第六十七回中殿試所揭的黃榜中百位才女的名單。三處都是經由百花仙子唐閨臣及牡丹仙子陰若花所引帶，這種被唐人尊為花王的牡丹，³⁶李汝珍特意安排為與武則天具有微妙抗衡關係的花種，謫凡前她因作為花中之王，四處尋找百花仙子而遲到，故被武后怒焚並貶謫到洛陽。謫凡後則遠遠地淪落於域外的女兒國，又陪同唐小山前往泣紅亭觀玉碑，她雖然不得盡睹天機，卻又在榜發後代閨臣讀出榜文。陰若花即是牡丹仙子的化身，故也謫降為外域的王儲；武則天則是天朝的女帝，仍具有封賞她、命令她返回女兒國的威權表現。在百花宴之後的離散，也是因她而開始另一聚後復散的先機。所以牡丹在百花中，無論是在天上或人間都具有一種傲岸之姿，不輕易接受天心狐的亂詔、不願永遠臣服於武周陛下，而寧可歸返域外為王，確有花王的風範，故為唐小山之外的另一個重要的行動者。

有關百花的題名先後，其實反映出李汝珍等當時文士的羣芳譜學的見解，這是中國草木之學、園藝之學的小說化文藝化表現，具現出傳統文士優雅的賞

³⁶ 唐人與牡丹的關係，參李樹桐：〈唐人喜愛牡丹考〉，《唐史新論》（臺北：中華書局，1972年），頁212—281。

花哲學，在生活藝術中透露出古植物學、園藝學與審美觀結合為一的高雅趣味。其中的「品花」經驗凡有品類花種、品類名目（十二師、十二友及十二婢等）及品第高下（上、中、下三等），而在描述諸花的花色、香味及形狀等，則是對於美的事物的審美式品味、品鑑工夫。武后、公主及上官婉兒都是以女人的趣味品花，所賞鑑的曼陀羅花符合武后的佛教信仰背景；至於靈芝、鐵樹及洛如、青囊、瑞聖等，則因具有嘉祥或瑞徵等徵應的特質，特別能符應人主求吉祥的心理。因而百花謫降後，史幽探、哀萃芳即以能演璇璣圖早就為武后所見賞，殿試時又一再垂問一些姓名較符合祥應的，而得以被破例提前列為前十名，也因此導致百花仙子、牡丹仙子等反被黜降於十名之外，卻也比較符合唐之閹臣及陰若花（唐之國花）不能永遠屈居臣下的原意，其中曲折地反映出唐人夙喜牡丹的品花趣味，所以武則天有意貶降這一李唐王朝的花王象徵，李唐牡丹熱所象徵的富貴、榮華，後來也深刻地影響後人的賞花習性。其餘十二師、友及婢等三十六種名花也都按照花品的高下，分別見於百花的排行中；至於謫謫前，楊花、蘆花等八仙子自以為「雖忝列羣芳，質極賤微，道行本淺，位分又卑」，而不敢「違旨重譴」，故率先奉詔而開，也都被玉碑及題名榜列諸於末。不過李汝珍頗為得意的筆法，就是以「百合花」喻百花重合而殿於末，又以「畢全貞」象徵百花畢其全貞的節操，用以符合女有四行的婦德，都是一種名字隱喻的巧喻手法的藝術表現。

李汝珍是否曾思索過在水滸英雄的大聚後，應如金聖嘆的腰斬？抑是讓天罡地煞自然地各有歸宿？他在費了大心血寫了「聚」的情景後，到底應該如何「散」？顯然這並非是容易布局的，也許在現實生活中他較缺乏細緻體驗女子于歸後的生命歸趨，或是無暇細緻揣摩年輕女性的家居生活情趣，因此對於眾花仙所應承受的謫謫和罪罰，也大多只是墜落紅塵中度其結婚生子的一生，以此了卻塵世中的情緣情劫，算是對她們盲從遵行武后亂詔的一種薄懲，也就是在這一犯案中只算是「從犯」者；至於「重犯」的百花仙子等自是應在歷難

後，再度入山苦修，回復本性，也就是採用補償式的手法，讓唐小山自然地退出「人生」舞臺。總之，他是採用了一種他比較慣用的以詩喻意法，讓麻姑所化的仙姑來誦念〈百韻詩〉，而由眾才女紛紛作解；其詩句與說解確如靜荷所評的：「此回（90回）與上回乃全文一大關目，通前徹後，其結穴都在〈百韻詩〉內。」它在後一小節中預示破四關時所現的「橫死」、「死於非命」，也就是散後眾才女中將有部分武才女會有較淒慘的結尾與結局。不過正如詩的總結一句「紛紛誤局棋」，道姑所要喚醒百花仙子及百花仙的，何嘗不是李汝珍所要寓託的人生觀：「奇奇幻幻，死死生生，無非一局圍棋。」（90回）他善奕也曾撰述棋譜，所以棋盤上的布局，也正是他鋪寫羣芳故事的布局法，更是他有意隱喻人生一局棋的生命悲慨。

總之，《鏡花緣》所因襲而又獨創的羣芳謫仙錄，巧妙地營造出一個神話象徵，在豐富而多線的神話架構中，武則天的篡唐立周，徐、駱兩代的勤王復唐，都被放在天數命定的歷史文化脈絡中，因而也可解讀出文本中的歷史喻意，代表著廣土眾民所世代傳承的宿命觀中的歷史意識。而百花與風月的衝突與解除，在仙言仙語中何嘗不是隱喻著自然界的真相，羣芳在風裏月下雖則難免會受到一時的摧折和傷害，但是當著風和「月」又何嘗不是一再表現其傲然的風姿。至於多事又多情的文士在細緻的「品花寶鑑」中，既品味之也要品第之，然後才鄭重地題名立碑，讓百花都各有一則則花仙子故事。所以李汝珍所要完成的確是一部有關花和女人的寓言小說，帶著詩意的浪漫特質和深刻體察天人關係的宗教情懷，終能創造出一部有關植物象徵的敘述典範，就這一點來說，他已足以在中國林林總總的傳統說部中，為自己立下一座白玉碑了。

六、結 語

在明清的章回小說中，一般對於李汝珍《鏡花緣》的評價，大多認為不足與《紅樓夢》相比擬，尤其是其中炫才學以致影響小說的敘述部分，確也常是

被評為文人小說家、才學小說的通病。不過它仍然是同類型小說中較為突出的，主要的是他能融合遊歷、才學及詼諧於一體，構成「寓言性的傳奇故事」，為了補救過於放任之弊，乃利用「寓言性架構」(allegoric foamework)以支撐全局。^⑳類似夏志清所說的寓言，或是浦安廸所說的神話或歷史架構，用以構成小說的全面布局或僅作為描襯輪廓的裝飾手筆。^㉑在此則已比較明確地指出這是道教謫仙神話的架構，它是源自道教文學的傳統，並已發展為中國戲劇、小說等敘事文學的一種敘事架構。對於敘述人所建立的超越的、全知的敘述地位，形成敘事策略上的權威感；並由此作為布局的敘述優勢，操控著小說世界中的行動者及其全部動作。李汝珍充分運用這種神話架構的優勢，多少足以彌補了過度炫才之弊，並適度地將其才藝服役於小說的內在結構，而使他的騁才展藝也構成了整個有機體的一部分。

從形式結構的觀點言，整部作品基本上仍是循著楔子、正文與結尾的傳統形式，但是他已擴大並深化了楔子的「以物出物」的肌理細緻的美學特質，而發展為駕御全篇布局的結構問題。這種結構有點近似網狀或循環性追求的曲線，是以羣芳與心月狐的謫謫下界，其間既有內在的衝突，也各自經由受難與解除的程序，完成了下凡後的試煉歷程。類似的磨難與考驗，在李汝珍的敘述手法中常被「模式化」，即一再採用同一敘述事件起訖的固定化敘述方式，讓它反覆出現多次後，就會成為綴段式的表現。幸好他又巧妙地安排了唐敏與唐小山父女、孟紫芝與王玉兒等兩組敘述人分別承擔了串聯的聯結任務，使得所有的事件都具有其敘述的功能，經由這些行動元的動作巧妙地貫串下來，形成了遊歷歷險與團聚、宴享與遊玩的情節構造。這是由一組組的故事序列所構成的，其中有屬於核心功能及附屬功能的，類似這些炫耀才學、技藝及詼諧的表現，在附屬功能上多少有喧賓奪主之嫌，反而造成了過重的敘述負擔，不過幸而其

⑳ 夏志清，同註⑦，頁18。

㉑ 同註⑩，頁55。

中的核心功能一直由百花仙子及百花的散而復聚、聚而復散所集中表現，使得長達百回的敘述仍不致過於鬆散，而能維持一個穩定地起伏的曲線結構，這都是有賴於他採用了一個較有利的謫仙神話架構之故。

從謫仙的神話象徵意義言，李汝珍所因襲而又具有獨創性之處，就在他維繫了中國文人對於園藝學的愛好與文化涵養，對於羣芳譜的體會心得，他都完全投射為作品中花仙與才女的隱喻關係，有關「品花寶鑑」式的審美趣味，讓他有新的靈感並據以創造了名花世界，其中井然有序地表現出傳統女性的婦德、婦言、婦容及婦功，造就了一批名花的非常風範，具現出謫仙人的非常才能。不過在這類名花淪謫的敘述中，卻也深刻地隱喻著花與風（月）的自然衝突，風姨的驕縱與花仙的傲骨經由神話語言加以象徵，表現出愛花的文人以此寓託其不遇者的人生挫折與孤傲。唐敖的絕意仕進和唐閨臣的縱意求仙，都是對於傳統忠義、功名的叛逆，其中應也有這位不得意文人的辛酸之感寓寄於內。謫仙小說或試煉小說的深層結構，也就在以仙界的謫謫者隱喻仕途的自我放逐者，都是必須在罪罰與解除的交替中，不斷地滌蕩凡心以歸返本根，這是道教教義與神話中解脫論的形象思維：受難者在一關關命中註定的磨難中，只有不退轉者才終能通過層層的關卡，回返清淨的神仙聖域。小說即以吊詭的未完成結局，讓人尋思重返仙班的心月狐、百花仙子及百花仙，是否都將經由紅塵的歷煉而堅定其神聖而潔淨的仙心？

李汝珍所創造的羣芳被謫的小說世界，在當時就曾以豐贍的詩材，諸如酒令、藥方及笑話而為讀者所喜愛，並以聲韻、棋譜的專長表現其為學及諸多才藝，這是一時的創作風尚所使然。不過他在長篇說部處理眾多人物的傳統之下，卻能尋找到一個以「花」，而且是「百花」為創造構想的創意題材，在水滸的血和酒的男性世界和大觀園的深閨女子的封閉世界之外，他另闢了一個開闊的空間讓女性有足夠的演出戲分，在傳統小說或戲劇中確是少有的創意。尤其其他改塑了武則天的刻板印象，恩開女試，讓天下的才女得以在談經論藝之

餘，也可參與層層的科考，享受到殿試放榜的榮耀，這是近代女性意識開張之後一直受到稱許的大膽創見。其實他更值得注意的是從超越性的神秘宿命論，試著開脫了武則天的歷史公案，其中隱喻著對於暴政的隱微的嘲諷，縱使創業英主如李淵、李世民或執行天意的武則天，如是殺戮過重一定也將因違反自然律而得到報應，就是一種帝位可變可取而代之的政治思想。整部小說就在一再使用「天朝」的有意掩飾和偽裝下，何嘗沒有這層較為敏感的政治喻意；他以戲筆自我解嘲，何嘗不是對於清中葉前後的政局有種微諷？所以通俗小說中所信仰的宿命式歷史觀，正是民間文化中較具普遍性的歷史觀照，這是他們解釋歷史的獨特趣味和觀點。

整部《鏡花緣》中所呈現的奇奇幻幻，交揉著神話與現實，主旨所在則是諷喻社會與人生。對於李汝珍的敘述技巧及其創作旨趣，當時的友人已多少在批語、評點中表現出來，相信多少是獲得他本人的認可及同意其說的。不過今人在解讀文本中所隱藏的意義時，仍可發現在其形式結構之下，由於道教文化及通俗文學所蘊含的豐富訊息，就有助於理解諸如罪罰、受難與解除等意義，其中確是呈現出一組組的結構性意義，它應是這部一向被視為才學小說的深層處，所蘊含的試煉小說或奇幻文學的文學價值吧！

罪罰與解救：《鏡花緣》的謫仙結構研究

李 豐 楙

提 要

李汝珍在創作《鏡花緣》時，使用了道教的謫仙神話，不僅產生了類似傳統小說的「楔子」作用，更是整部小說的「結構」。由於百花仙子及百花仙誤犯了「不應時節不能開花」的天條，從仙境被懲罰貶降到人間，這是由天星心月狐降生的武則天所下的詔詩。因此百花仙子所降生的唐小山需要負責團聚流落到外域、十道的諸花仙，而武則天也以恩開女試來團聚百位花仙。在這一神話間架中，前半部的海外歷險、後半部的齊赴長安應試，都成為推動情節發展的主力。等百位仙子齊聚宴遊之後，小說就進入「散」的結局。李汝珍有意採用「模式化」的寫法，讓女主人翁經歷磨難而後才能完成聚集流散的仙子的任務，這種情節發展完全是呼應著「謫謫」的神話主題。它是中國長篇小說的主要結構模式，反映了民眾的宿命論式的宇宙觀和人生觀，這是一種民族文化心理，通俗小說對於這種文化心理具有深刻的反映。

Punishment and Salvation: A Study of the “Banished-Immortal” Structure in *Jing Hua Yuan*

Li Feng-mao

In writing *Jing Hua Yuan*, Li Ruzhen employs the Taoist banished-immortal mythology which not only functions as “prologue” (*xiezi*) of the traditional fictions, but also manifests the “structure” of the whole work. The fact that the Baihua goddess and Baihua fairies were banished to the human world from heaven because they violated the heavenly law of “timely blossoming” is disclosed in the imperial edict from Empress Wu Zetian who herself is the banished immortal Tianxing xinyuehu. As a result, Tang Xiaoshan, the banished Baihua goddess, has to reunite one hundred flower fairies wandering destitute in foreign countries and the ten ways (*shidao*). In the meantime, Empress Wu Zetian bestows the favor of “permitting women taking imperial exam” to make one hundred flower fairies reunited. In this mythological structure, both the overseas adventures occurring in the first half of the novel and the imperial exam participation in the second half become the motive force to promote the development of plot. After one hundred flower fairies are reunited, the novel reaches the dénouement of “scattering” (*san*). Li Ruzhen intentionally adopts a kind of “modelled” writing technique to let the heroine experience lots of

hardships and accomplish the task of reuniting the scattered fairies. The development of plot totally coincides with the mythological theme of "banishment." As the main structural mode of Chinese novels, the above "banished-immortal" structure reflects the fatalistic cosmic concept and outlook on life of Chinese people. This is a kind of cultural mentality of the nationalities which the vernacular fictions have described profoundly.

Keywords: *Jing hua yuan* *punishment* *salvation*
banished-immortal *mythology.*